

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Кудлай Оксана Сергеевна

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСПОВЕДЬ И ЕЁ ТРАНСФОРМАЦИЯ
В ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ**

Специальность 5.9.3 – Теория литературы

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Холиков Алексей Александрович

Москва – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ИСПОВЕДЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН.....	19
§1. «Исповедь» как термин: от этимологии к современному толкованию .	19
§2. Функционирование исповеди в религии и культуре: историко-типологический обзор.....	25
2.1. Происхождение религиозной исповеди	25
2.2. История развития и трансформация религиозной исповеди.....	28
§3. Формы существования исповеди как культурного явления и его изучение в гуманитарных науках: аналитический обзор	34
ГЛАВА 2. ИСПОВЕДЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИСТОКИ И ФОРМЫ.....	48
§1. Генетические связи с церковной исповедью	48
§2. Литературно-художественные формы исповеди	62
§3. Исповедь и исповедальность: к вопросу о разграничении понятий	83
ГЛАВА 3. ИСПОВЕДЬ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ	92
§1. Исповедь и первичные жанры: монолог, диалог	92
§2. Исповедь и эгодокументы	99
§3. Литературная исповедь и теория жанров	119
§4. Трансформация художественной исповеди: историко-типологический обзор	132
ВЫВОДЫ ПО ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ.....	148
ГЛАВА 4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИСПОВЕДЬ В ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ.....	152
§1. Историко-литературные контуры.....	152

§2. Структурно-семантические особенности человекоборческих исповедей: «Соглядатай» и «Отчаяние» В.В. Набокова	166
§3. Исповедь в ткани романа: «Мнимые величины» Н.В. Нарокова	195
§4. Событие любви и бунт против мира в художественной исповеди: «Это я – Эдичка» Э.В. Лимонова.....	219
ВЫВОДЫ ПО ПРАКТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ.....	244
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	249
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	255
ПРИЛОЖЕНИЕ	291

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования и степень разработанности темы.

Изучение исповеди и ее трансформаций в художественной литературе сопротивляется теоретическому осмыслению. Сложность заключается в том, что исповедь встречается в разных дискурсах: религиозном, судебном, словесно-художественном. Диффузное жанровое состояние текстов-исповедей обуславливает междисциплинарный характер посвященных им исследований. Благодаря собственной «всепроницаемости» литературная исповедь адаптируется к происходящим в ту или иную эпоху изменениям, а значит, ее теоретическое рассмотрение должно учитывать контексты функционирования. Однако, ввиду «размытости» границ литературной исповеди, сложно определить, какие покаянные тексты будут обладать художественным статусом. Обращение к истокам возникновения литературной формы исповеди, которая не поддается строгому определению, и истории ее изучения не только в науке о литературе, но и в лингвистике, религиоведении, философии, культурологии необходимо для постижения ее специфики и дальнейших художественных трансформаций.

Классические жанровые типологии неприменимы к диффузному феномену художественной исповеди. Во-первых, объем и форма речи не могут быть критериями для выделения исповеди в отдельный литературный жанр: исповедь существует как в стихотворном, так и в прозаическом виде. Во-вторых, не представляется возможным установить преобладающую эстетическую тональность исповеди в роде литературы. С одной стороны, художественные покаянные тексты встречаются в эпосе, лирике, лироэпике (в драме они не получают широкого распространения из-за ограниченности приемов, хотя внутренние монологи драматических героев исповедальны), а с другой – эстетическая тональность меняется в зависимости от творческих задач автора. Например, покаянные тона могут быть редуцированы, иногда исповедь строится на богоборческих/человекоборческих мотивах или

переходит в иронию, маскируясь под исповедальное высказывание. В-третьих, проблематика покаянных текстов предельно широка. «Провоцировать» героя на исповедь могут сюжетные ситуации (совершение преступления, болезнь, ожидание смерти, событие любви и т.д.), стремление освободиться от разрушающей идеи, экзистенциальный кризис и духовные поиски. В-четвертых, такой жанровый индекс, как заглавие произведения (в нашем случае наличие в нем слова «исповедь» и его синонимов), не является единственно продуктивным для жанрового определения, поскольку «всепроницаемость» исповеди способствует «эксплуатации» названия для демонстрации авторской установки на искренность, исповедальность, откровенность или для бытового обозначения религиозного ритуала. В то же время художественные тексты, в заглавии которых нет слова «исповедь» или его синонимов, могут обладать формально-содержательными особенностями, характерными для покаянных текстов.

Большинство ранних исследований художественной исповеди в русской прозе выполнены на материале творчества Ф.М. Достоевского. Так, Л.П. Гроссман в работе «Поэтика Достоевского» (1925)¹ анализирует исповедь Ставрогина из романа «Бесы», сопоставляя ее с покаянными текстами в европейской литературной традиции, и выделяет отличительные признаки художественных признаний: повествование от первого лица (*Ich-Erzählung*), рассказ о тайном преступлении, «история греха, тяжелых душевных блужданий и тайных пороков», слабосюжетность, стилистически необработанная речь героя².

Однако ключевыми для изучения художественной исповеди стали труды М.М. Бахтина, который в начале 1920-х годов («<Автор и герой в эстетической деятельности>»³) описал так называемые «этические» жанры. Среди них — самоотчет-исповедь, возникающий, «когда герой и автор

¹ Гроссман Л.П. Стилистика Ставрогина: К изучению новой главы «Бесов» // Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. С. 144–162.

² Там же. С. 158–162.

³ Издана посмертно. См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

совпадают»⁴, и отличающийся внеэстетичностью. Вместе с тем ученый заметил: «Чистый самоотчет, то есть ценностное обращение только к себе самому в абсолютном одиночестве, невозможен; это предел, уравнивающийся другим пределом – исповедью, то есть просительной обращенностью вовне себя, к богу. С покаянными тонами сплетаются тона просительно-молитвенные»⁵. Наиболее близкой к эстетически незавершенному самоотчету-исповеди оказывается автобиография. При этом литературную исповедь у Достоевского Бахтин называет самоотчетом-исповедью «наизнанку», указывая на ее богоборческие/человекоборческие тона⁶. Позднее в «Проблемах поэтики Достоевского» (1929)⁷ на примере исповедей Ипполита, Ставрогина, Ивана Карамазова и других героев писателя Бахтин выявил и охарактеризовал исповедь «с лазейкой». Его выводы окажут существенное влияние на современные исследования исповеди антигероя⁸, антиисповеди⁹, тогда как в официальном советском литературоведении проблематика художественной исповеди специально не изучалась по идеологическим причинам.

В научно-справочной литературе того периода редкие упоминания исповеди встречаются в связи с «жизненными» текстами (автобиографией, биографией, дневниками, письмами и т.д.). Например, в «Литературной энциклопедии» (1929–1939) исповедь охарактеризована как «автобиография, посвященная каким-либо, особенно переломным, событиям в жизни писателя»¹⁰. Там же сказано, что сам термин «исповедь» «не вполне определен», а «Confessions» Ж.-Ж. Руссо следует относить к воспоминаниям¹¹. В «Краткой литературной энциклопедии» (1962–1978) тоже нет словарной

⁴ Цит. по: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 25.

⁵ Там же. С. 134.

⁶ Там же. С. 136.

⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

⁸ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015.

⁹ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе. М.: РГГУ, 2012.

¹⁰ Бельчиков Н., Дынник В. Мемуарная литература // Литературная энциклопедия: В 11 т. / гл. ред. А.В. Луначарский. Т. 7. М., 1934. Стб. 133.

¹¹ Там же.

статьи об исповеди, которая упоминается только как разновидность дневника¹².

Отдельные работы отечественных ученых по исповеди стали появляться уже в 1980-е годы¹³. В диссертации Ю.П. Полозкова «Исповедь в мире художественного произведения» сформулирована теоретически значимая для нас задача разграничения литературной исповеди и эгодокументальных текстов, исповеди и исповедальности на материале творчества М.Ю. Лермонтова (вслед за А.М. Песковым и В.Н. Турбиным рассматриваются типы романтической исповеди¹⁴) и позднего Л.Н. Толстого (исповедь «как фактор нравственного самопреобразования жизни героев»¹⁵).

В 1990-е годы в русском литературоведении более активно обсуждается историко-культурная проблематика исповеди¹⁶. М.С. Уваров пишет о возможностях обнаружения «вербального кода» исповеди в религии и культуре¹⁷, а Л.М. Баткин сосредотачивается на жанровом статусе «Исповеди» Августина. В это время складываются разные подходы к изучению литературных признаний, возрождается интерес к находившемуся под запретом психоаналитическому взгляду на исповедь в художественном творчестве¹⁸.

Важным шагом на пути к обобщению накопленных знаний стала петербургская конференция «Метафизика исповеди. Пространство и время

¹² Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. Стб. 707–708.

¹³ Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному: [Сб. ст.] / отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 289–310; Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989.

¹⁴ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. Стб. 201.

¹⁵ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 97.

¹⁶ Баткин Л.М. Не мечтайте о себе: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Бл. Августина. М.: РГГУ, 1993; Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998.

¹⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 35.

¹⁸ Ермаков И.Д. Исповедь в творчестве / публ. М.И. Давыдовой // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 56–75.

исповедального слова» (1997)¹⁹. Среди ее участников – Л.М. Емельянова²⁰, К.Г. Исупов²¹, М.В. Михайлова²² и др. Их заслуга – не только в привлечении внимания научного сообщества к проблематике исповеди в философии, религии и литературе, но и в междисциплинарном расширении поля теоретико-методологических операций, в постановке ряда дискуссионных вопросов: о допустимости существования исповеди в письменной форме, о ее бытовании на границе между философией и искусством, соотношении с автобиографической прозой, и т.д. Тогда же в отечественной науке о литературе активизировался интерес к исповеди в русской прозе второй половины XIX – первой трети XX веков²³.

Из многочисленных зарубежных исследователей, внесших вклад в изучение литературной исповеди, назовем наиболее авторитетные для нас имена: P.M. Axthelm²⁴, U. Breuer²⁵, D.A. Foster²⁶, R. Galle²⁷, J. Gill²⁸, J.M. Goetzee²⁹, H. Schlaffer³⁰, C. Schramm³¹, L.W. Smith³². Этот ряд можно было бы продолжать, но воспроизведение всеобъемлющего библиографического

¹⁹ Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997.

²⁰ Емельянова Л.М. Исповедь как ступень самопознания человека // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 25–31.

²¹ Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина. Литературно-публицистический и философский жанр // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 7–8.

²² Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 9–13.

²³ Жиркова М.А. Исповеди в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1997; Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: Проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999.

²⁴ Axthelm P.M. The Modern Confessional Novel. New Haven: Yale University Press, 1967.

²⁵ Breuer U. Bekenntnisse: Diskurs – Gattung – Werk (Finnische Beiträge zur Germanistik). Frankfurt a. M.; Berlin; Bern: Peter Lang GmbH, 2000.

²⁶ Foster D.A. Confession and Complicity in Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

²⁷ Galle R. Geständnis und Subjektivität: Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik. München: Fink, 1986.

²⁸ Gill J. Modern Confessional Writing: New Critical Essays. London; New York: Routledge, 2005.

²⁹ Coetzee J.M. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky // Comparative Literature. 1985. Vol. 37. № 3. P. 193–232.

³⁰ Schlaffer H. Poetik der Beichte: Zur Vorgeschichte der modernen Literatur in Frankreich // Poetica. 2012. Vol. 44. № 1/2. S. 125–142.

³¹ Schramm C. Beichtzwang und Geständnislust: Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus dem Kellerloch» als exzentrische Beichte // Poetica. 2000. Vol. 32. № 3/4. S. 407–442.

³² Smith L.W. Confession in the Novel: Bakhtin's Author Revisited. Madison; Teaneck; London: UNKNO, 1996.

списка уведет нас за рамки выбранного для анализа материала. Так, среди тематически близких новейших работ – компаративное исследование произведений Сильвии Плат и Камалы Дас, которое в большей степени относится к «исповедальной поэзии», а не прозе³³. Отметим также методологически значимую для обсуждаемых в диссертации вопросов книгу Поля де Мана «Аллегии чтения» (1979)³⁴. Ее автор анализирует «Исповедь» Руссо и называет этот текст «не исповедальным»³⁵, поскольку «то, чего Руссо *и в самом деле* [курсив автора. – П. де М.] хочет, – это не лента и не Марион, но сцена публичного обнажения, которую он в конце концов и получает. И это подтверждается отсутствием малейшей попытки скрыть очевидное. Чем больше преступлений, чем больше воровства, лжи, клеветы и закоснелости в каждом из этих грехов, тем лучше»³⁶.

Современные ученые расширяют изучение исповеди в разных дискурсах³⁷, в ее отношении к эгодокументальным текстам³⁸, с точки зрения формально-содержательных моделей³⁹, в аспекте типологии литературных покаяний⁴⁰, их речевых особенностей⁴¹. Отдельного упоминания здесь заслуживает проблема «театрализованности» художественной исповеди, поднятая в докторской диссертации О.А. Джумайло «Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.» (2014)⁴².

³³ Verma R. Elements of Confessional Poetry: A Comparative Assessment of Sylvia Plath and Kamala Das. Kanpur: Exceller Books, 2021.

³⁴ Ман П. де. Оправдания («Исповедь») // Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер. с англ. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1999. С. 330–357.

³⁵ Там же. С. 331.

³⁶ Там же. С. 339.

³⁷ Brooks P. Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2000; Gill J. Modern Confessional Writing: New Critical Essays. London; New York: Routledge, 2005; Пригарина А.С. Реализация исповедальной интенции в разных типах дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012.

³⁸ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.

³⁹ Степина А.Н. Формально-содержательные модели исповеди в древнерусской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

⁴⁰ Levin Susan M. The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin. Columbia S.C.: Camden House, 1998.

⁴¹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.

⁴² Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... докт. филол. наук. М., 2014.

Не менее ценные для решения поставленных нами задач наблюдения и выводы представлены в трудах С. Зассе⁴³ (2009), Н.В. Живолуповой⁴⁴ (2015), А.Б. Криницына (2017)⁴⁵, Л.Ф. Луцевич⁴⁶ (2020). Подходя к литературной исповеди с позиций философии языка, С. Зассе именует художественные покаянные тексты «антиисповедями» («главным действующим лицом» в них является «греховный язык»⁴⁷) и подчеркивает, что «сами тексты литературных исповедей в этом отношении уже характеризуют грехопадение литературы или литературу как грехопадение»⁴⁸. Н.В. Живолупова, в свою очередь, развивает идеи Бахтина об исповедях у Достоевского и рассматривает исповеди антигероя на материале русской литературы XX века (включая репрезентативные для нас произведения В.В. Набокова и Э.В. Лимонова); тогда как А.Б. Криницын, анализируя разные уровни романов «великого пятикнижия», акцентирует внимание на исповедальном монологе в качестве элемента соединения идеологического и психологического пластов текста⁴⁹. Наконец, Л.Ф. Луцевич в своей фундаментальной монографии связывает формирование отечественной культуры исповедания (главным образом автобиографических исповедей в России XVIII–XIX веков) с европейской традицией (прежде всего с Августином, Абеяром, Руссо) и с ранними покаянными текстами русской словесности. Первостепенным нам также видится вклад Л.Ф. Луцевич в историко-литературное осмысление исповеди писателями и критиками Серебряного века. Это направление поисков, безусловно, обладает потенциалом для дальнейшей разработки, но критическая рецепция исповеди в философии и литературе русского зарубежья отходит в нашей диссертации на второй план, уступая место

⁴³ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.

⁴⁴ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015.

⁴⁵ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017.

⁴⁶ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020.

⁴⁷ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 60.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. С. 329.

теоретико-методологическим вопросам *трансформации* литературной исповеди на материале наиболее показательных, с нашей точки зрения, текстов каждой из трех волн эмиграции. В указанном ракурсе отобранные произведения специально не сопоставлялись.

Вместе с тем до сих пор отсутствует комплексный труд, посвященный проблеме понятийно-категориального разграничения разных форм художественной исповеди и смежных с ней явлений (эгодокументов, псевдоисповедальных форм и др.), что затрудняет определение наджанрового статуса литературных покаянных текстов.

Материалом для теоретической части стали литературные тексты различной эстетической природы, относящиеся к разным типам исповеди и представляющие разные стадии ее трансформации, функционирования как в отечественной, так и в зарубежной традициях. Среди авторов – П. Абеляр, протопоп Аввакум, Бл. Августин, М. Горький, Ф.М. Достоевский, Екатерина II, Н.М. Карамзин, Т. де Квинси, М.Ю. Лермонтов, Т. Манн, Ю. Мисима, А. де Мюссе, Д. Осама, Ж.-Ж. Руссо, Л.Н. Толстой и др. В свою очередь, материалом для анализа в практической части стала проза русского зарубежья. При этом в фокусе специального исследования оказались репрезентативные с точки зрения поставленных в диссертации задач тексты В.В. Набокова «Соглядатай» и «Отчаяние», Н.В. Нарокова «Мнимые величины» и Э.В. Лимонова «Это я – Эдичка». Выбор материала обусловлен, с одной стороны, тем, что эпическая проза дает исповеди больше возможностей и форм реализации, поскольку имитирует устное, незавершенное высказывание, а с другой – сочетает в себе признаки двух первичных речевых жанров (монолог и диалог). Кроме того, методологически продуктивно, на наш взгляд, проследить трансформации художественной исповеди в творчестве писателей-эмигрантов трех волн, поскольку они закономерно продолжали традиции литературных покаянных текстов (прежде всего Ф.М. Достоевского), тогда как в советской официальной литературе темы, связанные с экзистенциальными и/или

религиозными вопросами, оставались по преимуществу закрытыми. Таким образом, основной принцип в выборе материала – его теоретико-методологическая наглядность.

Цель работы – выявить сущностные характеристики литературной исповеди, описать и проанализировать особенности ее трансформации в прозе русского зарубежья. Для этого поставлены следующие **задачи**:

- реконструировать контексты функционирования исповеди и определить основные виды ее трансформаций в религии и культуре;
- установить генетические связи художественной и церковной исповеди, сравнив и отделив друг от друга данные формы;
- разграничить художественную исповедь и другие исповедальные тексты: соотнести и дифференцировать понятия «исповедь» и «исповедальность», определить отличия между эгодокументами и литературной исповедью;
- рассмотреть литературно-художественные формы исповеди и выделить их дифференциальные признаки;
- изучить проблему жанрового статуса художественной исповеди;
- описать этапы трансформации художественной исповеди в культурно-историческом аспекте;
- охарактеризовать трансформацию литературной исповеди в прозе русского зарубежья на примере структурно-семантических особенностей прецедентных текстов трех волн (антиисповеди в «Соглядатае» и «Отчаянии» В.В. Набокова; исповедального монолога в ткани романа «Мнимые величины» Н.В. Нарокова; гибридной формы исповеди «Это я – Эдичка» Э.В. Лимонова) и проследить роль исповедальной традиции Ф.М. Достоевского в этом процессе.

Основным **объектом** исследования в диссертации выступает художественная исповедь, а **предметом** – ее трансформации в прозе русского зарубежья.

Теоретическая база и методологическая основа работы определяются спецификой объекта изучения, а также поставленными целью и задачами. Характер христианской исповеди сделал возможным появление особого акта коммуникации, который вышел за рамки религиозного дискурса. Именно поэтому фундаментальным в вопросах истории и типологии исповеди для нас стало исследование А.И. Алмазова, посвященное христианской церкви. Вместе с тем в ходе сравнительного анализа религиозной и художественной исповедей на первый план выдвинулась эстетика словесного творчества М.М. Бахтина, согласно которому содержание художественного произведения – «не идея или комплекс идей, а совокупность ценностей, соотнесенных друг с другом с помощью определенной организации материала»⁵⁰. Развивая теорию диалогического слова, проблему отношения автора и героя, Бахтин изучал художественные покаянные тексты в творчестве Достоевского. Его концепция видится нам теоретически продуктивной при анализе диалогической и монологической речи в литературных исповедях. Подобный взгляд лежит в основе изучения художественной исповеди с позиций философии языка и коммуникации в современном литературоведении⁵¹. Наконец, для рассмотрения формально-содержательных особенностей художественной исповеди мы опираемся на семиотическую концепцию жанровых наименований Ж.-М. Шеффера, в соответствии с которой художественную исповедь нельзя назвать традиционным литературным жанром с *устойчивым* набором формально-содержательных признаков. Будучи наджанровым образованием, исповедь в литературе сохраняет коммуникативную рамку, но трансформируется на уровне содержания. При анализе трансформаций литературной исповеди в прозе русского зарубежья мы ориентируемся прежде всего на концепцию антиисповеди (или исповеди антигероя) Н.В. Живолуповой, которая развивает

⁵⁰ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 62.

⁵¹ См.: Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.

идеи Бахтина об исповедях Достоевского в его «Поэтике творчества Достоевского». Такие введенные Бахтиным в науку о литературе понятия, как «богоборческие/человекоборческие исповеди», «антигерой», «слово с лазейкой», актуальны для анализа прозы русского зарубежья, поскольку литература эмиграции унаследовала исповедальную традицию Достоевского.

Положения, выносимые на защиту:

1. Христианская исповедь, которой присущи «интенционный» характер и символическое значение нравственного очищения, служит генетическим основанием исповеди художественной.

2. Главным критерием разграничения художественной исповеди и эгодокументальных текстов является эстетическая завершенность литературного признания. Фикциональная природа текста обеспечивается «трансгredientными» моментами (сюжетом, предметным миром произведения), а также коммуникативной рамкой исповеди: трехчастной (четырёхчастной преимущественно в текстах с третьеличным повествованием) структурой – наличием кающегося (героя/антигероя), исповедника (читателя/героя 2), высшего адресата (автора/имплицитного читателя). Читатель привносит свою ценностную позицию по отношению к автору и герою, вследствие чего становится объектом их борьбы/завоевания и, как следствие, неотъемлемой фигурой текста.

3. Смещение понятий «исповедь» и «исповедальность» нецелесообразно при рассмотрении художественной исповеди. Исповедальность – метажанровое явление, которое реализуется в разных жанрах художественной и художественно-документальной литературы, в то время как художественная исповедь обладает заданной автором коммуникативной рамкой и формально-содержательными особенностями.

4. Различение художественной исповеди и других эстетически завершенных произведений должно вестись на структурно-семантическом (сюжет, мотивика, тематика, характерные для исповеди) и синтаксическом

(необработанная речь героя, сбивчивость для имитации искреннего устного высказывания и т.д.) уровнях.

5. Художественная исповедь характеризуется особым актом коммуникации, который должен рассматриваться на пяти уровнях: высказывания, адресации, функции, семантики и синтаксиса. При этом художественная исповедь не является литературным жанром в традиционном смысле, поскольку не обладает набором *устойчивых* формально-содержательных критериев.

6. Эпическая проза дает самый широкий спектр форм и возможностей для реализации литературного признания (самостоятельная наджанровая модификация, средство прямого психологического изображения, вставной элемент, обрамляющий или сюжетообразующий приемы), имитируя «искреннюю» и «естественную» устную речь, отсылающую к церковному ритуалу.

7. Литературные исповеди русского зарубежья усложняют и трансформируют формы художественной исповеди, заданные традицией русской литературы XIX века (главным образом Достоевским). Отдельные эстетически завершенные произведения с первоначальной формой повествования продолжают традицию антиисповеди («Записки из подполья» Достоевского) в текстах «Соглядатай» и «Отчаяние» Набокова, «Это я – Эдичка» Лимонова. Исповедальный монолог («Братья Карамазовы» Достоевского) как сюжетообразующий элемент в ткани произведения с третьеличным повествованием получает развитие в романе «Мнимые величины» Нарокова. Символический смысл художественной исповеди (наличие или отсутствие покаянных тонов, неразрешимый конфликт или синтез этического и эстетического) непосредственно зависит от формы ее существования в литературном произведении.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней

- комплексно описаны контексты функционирования исповеди (религиозный, культурный, судебный, литературный);

- теоретически обоснована генетическая преемственность литературной исповеди по отношению к христианской;
- выделены критерии для разграничения художественных покаянных текстов и религиозной исповеди/эгодокументов;
- теоретически осмыслены основные формы художественной исповеди и ее трансформации в прозе трех волн русского зарубежья;
- на конкретно-историческом материале выявлен общий вектор трансформаций художественных признаний в прозе русского зарубежья – от исповедей Достоевского.

Теоретическая значимость работы. В результате предпринятого исследования обосновывается происхождение художественной исповеди из религиозной, уточняются формы функционирования исповеди в литературе: самостоятельное эстетически завершенное произведение, сюжетообразующий элемент, прием прямого психологического изображения и вставной эпизод. Выделяются и характеризуются формально-содержательные признаки, отличающие коммуникативную установку художественной исповеди в разных ее трансформациях, определяются границы между исповедью и исповедальностью – интенцией авторской субъективности, неопределенность которой ведет к размыванию понятия художественной исповеди. Кроме того, в исследовании предлагается решение для определения наджанрового статуса литературной исповеди. Результаты работы могут использоваться в теоретических трудах, посвященных трансформации художественной исповеди и ее разновидностей.

Практическая ценность исследования. Сделанные наблюдения и выводы окажут помощь в практике преподавания филологических дисциплин, при разработке курсов по теории литературы (в разделах, посвященных сущности эстетического и художественного, автору и его присутствию в произведении, литературным жанрам, генезису и функционированию искусства слова), истории русской литературы XX века, при подготовке

междисциплинарных и специальных курсов по феномену исповеди и эгодокументалистике.

Структура. Исследование состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы, насчитывающего 415 позиций, и Приложения. Общий объем диссертации составляет 298 страниц.

Апробация полученных результатов. Ключевые положения исследования излагались на международных научных конференциях: «Исповедь в художественной литературе: границы и объем понятия» на Ежегодной международной конференции «Актуальные проблемы литературы и культуры» (Государственный университет имени В.Я. Брюсова, Армения, 2023); «Формы исповедального монолога в романе («Братья Карамазовы» Ф. Достоевского vs «Мнимые величины» Н. Нарокова)» на XXX Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2023» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2023); «Исповедальный портрет Горького в мемуарах В.Ф. Ходасевича и Н.Н. Берберовой» на XII конференции молодых исследователей «Текст–комментарий–интерпретация» (НИУ ВШЭ, Москва, 2023); «Исповедь как литературная форма: истоки возникновения» на IX международной конференции «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (КФУ, Казань, 2023).

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях в российских рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. Кудлай О.С. Исповедальный монолог в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского и «Мнимых величинах» Н.В. Нарокова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 2. С. 60–64. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,248 (0,5 а. л.).

2. Кудлай О.С. А.М. Горький в Германии: исповедальный портрет писателя глазами В.Ф. Ходасевича и Н.Н. Берберовой как эгодокумент

русского зарубежья // Новый филологический вестник. 2022. Т. 62. № 3. С. 221–229. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,200 (0,6 а. л.).

3. Кудлай О.С. Исповедь как литературная форма: истоки возникновения // Новый филологический вестник. 2023. Т. 66. № 3. С. 28–38. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,200 (0,7 а. л.).

4. Кудлай О.С. Исповедь в художественной литературе: границы и объем понятия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 1. С. 137–143. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,248 (0,7 а. л.).

Публикации в других изданиях по теме диссертации:

5. Кудлай О.С. Л.Ф. Луцевич. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты / Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2020. 502 с. // Stephanos. 2021. Т. 50. № 6. С. 178–182. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,220 (0,4 а. л.).

ГЛАВА 1. ИСПОВЕДЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН*

§1. «Исповедь» как термин: от этимологии к современному толкованию

Исповедь – явление сложное и многогранное, обладающее своей спецификой в разных религиях и культурах. Для того чтобы в самых общих чертах представить его формирование и развитие, обратимся к лингвокультурологическому аспекту данного феномена.

Впервые, вопреки распространенной точке зрения, слово «исповедь» возникает не в греческом, а в древнееврейском языке и обозначается как «״וִּדּוּי» («*виддуй*»)⁵². Оно происходит от глагола «*вида*» («признавать», «проверять», «убеждаться в правильности»). «*Виддуй*» зафиксирован в части Талмуда – Мишне⁵³. В первоначальном варианте это слово имеет два значения: исповедание (веры), то есть восхваление Бога, и признание вины перед ним. Распространение также получает глагольная форма «*вида*» в Библии (прежде всего в Пятикнижии). Приведем один из известных контекстов употребления: «Скажи сынам Израилевым: если мужчина или женщина сделает какой-либо грех против человека, и чрез это сделает преступление против Господа, и виновна будет душа та, то пусть исповедаются во грехе своем, который они сделали» (Чис. 5:6, 7).

Как известно, самым древним переводом Ветхого Завета является древнегреческий – Септуагинта, который датируется III–II веками до н.э. В этом переводе древнееврейское слово «*виддуй*» представлено как «ἐξομολογεῖσθαι» («*exomologēsis*» – покаяние, признание)⁵⁴.

* При написании данной части диссертации использованы результаты научных работ, выполненных автором лично и опубликованных ранее: Кудлай О.С. Исповедь как литературная форма: истоки возникновения // Новый филологический вестник. 2023. Т. 66. № 3. С. 28–38; Кудлай О.С. Исповедь в художественной литературе: границы и объем понятия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 1. С. 137–143; Кудлай О.С. Л.Ф. Луцевич. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты / Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2020. 502 с. // Stephanos. 2021. Т. 50. № 6. С. 178–182.

⁵² Луцевич Л.Ф. Исповедь: смысловое содержание понятия (в аспекте размышлений А.В. Михайлова о ключевых словах культуры) // Studia Rossica Gedanensia. 2016. № 3. С. 227.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 228.

В русский язык слово «исповедь» пришло из церковнославянского путем калькирования греческой словообразовательной модели (самые ранние рукописные памятники датируются XI веком⁵⁵): как «*exomologēsis*» («покаяние, признание») образовано от глагола «*exomologeō*» («признаю, исповедую») ⁵⁶, так и «исповедь» – от «поведать», «исповедать»⁵⁷. При этом А.И. Алмазов, один из авторитетных исследователей исповеди в Восточной церкви, подчеркивает, что в Священном Писании слово «*ἐξομολογεῖν*» («исповедовать», «признавать») означает не только внешнее, формальное перечисление грехов, но и внутреннее проговаривание, осознание грехов, «обременяющих совесть кающегося»⁵⁸. По мнению историка, на это указывает употребление глагола «*ὁμολογεῖν*» (в русской модели – «поведать» о грехах) с предлогом «ἐξ» («с») (в русском варианте – «из»), который позднее «срастается» с глаголом, что дает дополнительный оттенок значения: «исповедь с особенным желанием, от всего сердца»⁵⁹. Такая исповедь не может носить только формальный характер, быть «сокрушением о грехах, выраженным в общих фразах»⁶⁰. Этим же объясняется «интенционный настрой» исповеди, который присущ не только устной (религиозной *христианской*) исповеди, но и письменной (*светской*).

В латинском переводе Священного Писания, датируемом IV–V веками и известном как «Вульгата», аналогом слова «виддуй» выступает «*confessione*» (*признание, исповедь*)⁶¹. Впоследствии латинский корень был заимствован другими европейскими языками. Так, в английском – «исповедь» (“*confession*”) происходит от лат. “*confessio*” («признание»), которое, в свою очередь, является производным существительным от глагола “*confiteri*”

⁵⁵ Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНБЕС», 2003. С. 191.

⁵⁶ Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. М.: Прозерпина: ТОО “Школа”, 1994. С. 113.

⁵⁷ Этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. / Сост. А.К. Шапошников. Т. 1. М.: ФЛИНТА, 2019. С. 361.

⁵⁸ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 1. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. С. 19.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Луцевич Л.Ф. Исповедь: смысловое содержание понятия (в аспекте размышлений А.В. Михайлова о ключевых словах культуры) // *Studia Rossica Gedanensia*. 2016. № 3. С.228.

(«признавать», «признаваться»), по той же словообразовательной модели (глагол “confess” – существительное “confession”)⁶². Аналогично – во французском языке⁶³.

Немецкий язык, в свою очередь, хотя и не заимствовал латинский корень, но перенял словообразовательную модель. В современном немецком языке для обозначения исповеди используется слово “*die Beichte*” («признание, торжественное заявление, обещание»). Ранняя форма слова «исповедь» – “*begiht(e)*” от глагола “*bejehen*” («исповедоваться, хвалить») – существовала уже в древневерхненемецком и средневерхненемецком языках (формирование происходило в VIII–XI веках)⁶⁴. Слово «исповедь», употребляемое М. Лютером (“*Beicht*”, позднее было добавлено *-e*), первоначально имело связь с юридической сферой и употреблялось в правовой деятельности, но значение слова полностью соответствует латинскому аналогу “*confessio*” («принятие», «уступка», «исповедь»).

Общая словообразовательная модель, смежные значения, а также близкие временные отрезки фиксации «исповеди» в рукописных памятниках позволяют говорить о генетической основе древнееврейского «*виддуй*» (т.е. библейского канона) по отношению к исповеди в христианских странах. Исповедь как явление в христианстве имеет иную практику совершения таинства⁶⁵ и обладает особым символическим смыслом.

В толковых словарях приводится два значения лексемы «исповедь». Первое – «признание в своих грехах перед священником, отпускающим грехи от имени церкви и бога, *церковное покаяние*»⁶⁶. Второе значение появилось позднее, после разделения исповеди на церковную и светскую, и представляет собой «откровенное признание в чем-нибудь, рассказ о своих сокровенных

⁶² Klein E. Comprehensive etymological dictionary of the English language. Amsterdam; London; New York: Elsevier Publishing company, 1966. P. 331.

⁶³ Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: Librairie Larousse, 1938. P. 196.

⁶⁴ Pfeifer W. Beichte. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. [Elektronischer Zugang]: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Beichte> (abgerufen am 13.08.2022).

⁶⁵ Об особенностях восточной исповеди см.: Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь. М.: Ансар, 2007; Пчелинцев А.В., Андреев К.М. Религиозная тайна. М.: ИД «Юриспруденция», 2014.

⁶⁶ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. С. 253.

мыслях, взглядах»⁶⁷. В этом смысле слово приобретает книжный оттенок и служит для обозначения культурного феномена.

В русском языке исповедь нередко приравнивается к другому понятию – *покаяние*. Отмечается, что на протяжении XI–XVII веках «исповедь» отождествлялась с «покаянием»⁶⁸, которое происходит от еврейского глагола «שׁוּב» (“шуб”, что значит «возвращаться»). В Новом Завете покаяние тоже имеет значение нравственного возвращения («перерождения»). Как явление оно приобретает статус ритуала, таинства, необходимого, с одной стороны, для очищения от грехов, совершенных человеком после Крещения, а с другой стороны, для допущения к церковному таинству Евхаристии.

В некоторых толковых словарях понятия «исповедь» и «покаяние» становятся взаимопределяющими. К примеру, для Д.Н. Ушакова исповедь – «*покаяние в грехах перед священником*»⁶⁹. В другом издании читаем: «*Исповедь, покаяние* – одно из семи христианских таинств, состоящее в признании верующими грехов перед священником...»⁷⁰. Сближение понятий возникает оттого, что главная цель религиозной исповеди заключается в допущении верующих к причастию (с этой точки зрения она является самостоятельным таинством); по мнению же богословов, исповедь – лишь одна из ступеней покаяния наряду с раскаянием, прощением и разрешением⁷¹. В специальной литературе принято выделять несколько составляющих покаяния. «Видимая» (*вербальная*) сторона таинств включает в себя исповедь перед священником и разрешение грехов кающегося, а невидимая (*символическая*) – раскаяние верующего в грехах и прощение последних Богом⁷².

⁶⁷ Там же. См.: также: Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: «Аделант», 2014. С. 200; Православный церковный словарь библейских и христианских символов, терминов и понятий / [сост. В. Южин]. Ногинск: Российский Остеон-фонд, 2006. С. 53.

⁶⁸ Этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. / сост. А.К. Шапошников. Т. 1. М.: ФЛИНТА, 2019. С. 361.

⁶⁹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: «Аделант», 2014. С. 200.

⁷⁰ Христианство: Словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. М.: Республика, 1994. С. 179.

⁷¹ Архиепископ Верейский Евгений. Таинство Покаяния: богословские аспекты // Православное учение о церковных таинствах. V Международная богословская конференция Русской православной церкви. Т. III / научн. ред. свящ. Михаил Желтов. М.: Синодальная библейско-богословская комиссия, 2009. С. 169.

⁷² Там же.

На протяжении исторического развития христианства исповедь играла разную роль в таинстве покаяния, что и привело к ее понятийному отождествлению с покаянием. Древняя покаянная дисциплина не ограничивалась публичным исповеданием грехов, а повсеместное распространение тайной исповеди перед епископом в Западной Церкви (VIII–XII века) привело к смещению акцентов: на первый план в таинстве покаяния вышла исповедь⁷³. Если ранее большое внимание уделялось процедуре покаяния, то в указанную эпоху становятся популярными наставления монахов, подробно обсуждаются обстоятельства совершения греха, причины прегрешений. Именно в это время латинский термин “*confessio*” («исповедь») становится синонимичным “*poenitentio*” («покаяние»)⁷⁴. Таким образом, сближение и различие понятий «исповедь» и «покаяние» зависят от интерпретаций в конкретную историческую эпоху, от сферы употребления. Если в богословии изложенные нюансы толкования важны, то в иных областях знания, не говоря уже о бытовой сфере, данные понятия нередко выступают в качестве синонимов.

Отдельного комментария требует понятие «метанойя» («μετάνοια» – «умоперемена, изменение ума»)⁷⁵, которое сближалось с покаянием на разных этапах развития христианской мысли. Впервые оно появляется в трактате Аристотеля «О душе»⁷⁶. Согласно концепции древнегреческого философа, ум человека двойственен: «...существует, с одной стороны, такой ум, который становится всем, с другой – ум, все производящий, как некое свойство, подобное свету»⁷⁷. Так называемый «пассивный» (низший) ум – тот, который способен «созерцать и стать посредником между вечным Богом и смертным

⁷³ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 628.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Устюгова Ю.О. Трансформация понятия «метанойя» в религиозной традиции // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 1. Ч. 1. С. 36.

⁷⁶ Хотя сам Аристотель не употребляет понятие «метанойя», «оно все же неявно звучит в его текстах и в таком неявном виде было воспринято средневековыми богословами» (Устюгова Ю.О. Трансформация понятия «метанойя» в религиозной традиции // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 1. Ч. 1. С. 36).

⁷⁷ Аристотель. О душе / пер. с древнегреч. П.С. Попова // Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1 / ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. С. 435.

человеком»⁷⁸, а «активный» (высший) ум, в свою очередь, определяется как божественный свет, находящийся вне человека⁷⁹. Вслед за Аристотелем христианские богословы связывали понятие «метанойя» с «проблемой соотношения ума и тела»⁸⁰. Если восточная церковь «не проводила резкого различия между активным и пассивным умом» и включала метанойю как беспрестанный процесс совершенствования в многоступенчатый процесс «духовной практики, которая лежит в основе христианства и любой другой религии» (принятие божественного ума телом)⁸¹, то в западной церкви (особенно в период Патристики, когда авторитет Аристотеля был особенно сильным и провозглашался дуализм тела и души) метанойя сближалась с таинством исповеди⁸², которая была, как уже упоминалось выше, сущностью покаяния. Так, Фома Аквинский рассматривал взаимоотношения тела и души как формы и материи, подчеркивая главенство души над телом: «...интеллект сам по себе обладает действием, в котором тело не принимает участия. Ведь нечто действует согласно тому, что оно есть; то же, что само по себе обладает бытием, и действует само по себе. То же, что не обладает бытием само по себе, не обладает само по себе и действием; ведь не тепло само по себе греет, а теплое. Итак, ясно, что интеллектуальное начало, посредством которого человек познает, обладает бытием, возвышающимся над телом и не зависящим от тела»⁸³.

В дальнейшем понятие «метанойя» вышло за пределы религиозного дискурса, было адаптировано разными психологическими течениями. Данный термин в психологию ввел Карл Густав Юнг, позаимствовав его из христианской традиции⁸⁴. Принимая во внимание многозначность и

⁷⁸ Устюгова Ю.О. Трансформация понятия «метанойя» в религиозной традиции // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 1. Ч. 1. С. 36.

⁷⁹ Там же. С. 38.

⁸⁰ Там же. С. 39.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же. С. 40.

⁸³ Фома Аквинский. Учение о душе / пер. с лат. К. Бандуровского, М. Гейде. СПб.: Азбука, 2018. С. 159.

⁸⁴ Власова О.А. Опыт безумия и ничтожение бытия: от экзистенциальной философии к экзистенциально-феноменологической психиатрии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 3 (14). С. 81.

многоаспектность этого понятия, мы не будем его использовать в значении «покаяние» или «исповедь» во избежание терминологических неточностей.

Итак, исповедь получает распространение в христианстве как таинство, при котором верующий должен искренне раскаяться в грехах, получить разрешение священника. Сам характер христианской исповеди сделал возможным появление особого акта коммуникации, который вышел за рамки религиозного дискурса.

§2. Функционирование исповеди в религии и культуре: историко-типологический обзор

Следование «принципу историзма» (Д.С. Лихачев) в рамках общей проблематики диссертационного исследования обязывает нас предварительно остановиться на понимании исповеди как религиозного и культурного явления в его становлении и развитии. В результате будет очерчен контекст функционирования исповеди и будут выявлены основные формы ее трансформации в диапазоне от религиозной – к литературной.

2.1. Происхождение религиозной исповеди

Академик Н.Н. Казанский утверждает, что явление исповеди, происхождение которой сложно и противоречиво, необходимо изучать в ее становлении⁸⁵. Практики совершения исповеди встречаются в иудаизме, исламе, других религиях. Однако исследователи сходятся в том, что исповедь как явление не только религиозное («сакраментальный способ для действительного очищения от грехов есть установление христианское»⁸⁶), но и культурное рождается в христианстве⁸⁷.

Напомним, что исповедь, будучи генетически связанной с таинством крещения, получает широкое распространение в христианстве как

⁸⁵ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.

⁸⁶ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 2. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. С. 321.

⁸⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 28.

естественная практика отпущения грехов. Если крещение способно освободить только от «прародительского греха» или грехов, совершенных до момента таинства, то исповедь как «второе крещение» очищает «от присущей человеческой породе склонности ко злу»⁸⁸. При этом человек не может посредством исповеди отпустить грехи самостоятельно – «это очищение должно быть делом только воли самого же Бога»⁸⁹, а значит, для исповедания необходим посредник между грешником и Богом – священник.

Данные положения основаны на библейском каноне. Зарождение практики исповеди восходит к Ветхому Завету⁹⁰. Истоком *внешних* обрядов считаются покаянные плачи, которые включают в себя исповедания как личных грехов, так и всего народа перед Богом или другим человеком: «Тебе, Тебе единому согрешил я и лукавое пред очами Твоими сделал, так что Ты праведен в приговоре Твоем и чист в суде Твоем» (Пс 50:6); «И возопили сыны Израилевы к Господу, и говорили: согрешили мы пред Тобою, потому что оставили Бога нашего и служили Ваалам» (Суд 10:10) (см. также Неем 1. 6, 7; Дан 9. 4-19).

О покаянии в нравственном (*не ритуальном*) свойстве читаем в Новом Завете: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 4:17); «Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Мф. 9:13); «Сказываю... что на небесах более радости будет об одном грешнике, кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 5:7); «Приходящего ко мне не изгоню вон» (Иоан. 6:37). При этом четкого указания на таинство исповеди в Священном Писании нет, однако А.И. Алмазов считает обрядовым «установлением таинства покаяния» слова Иисуса Христа к ученикам (Апостолам): «Кому простите грехи, тому простятся, на ком оставите, на том останутся» (Иоан. 20:20–23). Эти слова сопровождает «дуновение», символизирующее передачу «Святого Духа»,

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 1. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. С. 2.

⁹⁰ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 628.

принять которого Иисус завещает ученикам. В этом действии и усматривается передача власти, относящейся к отпущению грехов, представителям Церкви на земле. Власть над отпущением грехов получают не все верующие, а лишь причастные к «устроению церкви на земле» (апостолы и предназначенные к тому их преемники <...> – пастыри церкви)⁹¹. При этом Христос говорит не только о праве его преемников отпускать грехи, но и об удержании грехов – это трансформируется позднее в наложение епитимьи⁹². Христианство подразумевает искреннее стремление каждого верующего к добровольному исповедованию грехов, которое возможно лишь посредством внешнего (ритуального) действия, во время которого совершается общение человека с Богом.

Таким образом, уже в Новом Завете исследователи видят установление таинства исповеди «самим основателем церкви»⁹³. Соответственно, христианская традиция наделяет исповедь признаком божественного учреждения, что определяет ее сакральный характер и, как следствие, важность откровенности и искреннего сокрушения в грехах перед лицом Бога.

Сравнивая христианство с другими религиями, исследователи отмечают, что появление и широкое развитие практики исповеди стало возможным именно в христианстве как в религии «богооткровенной»: «Внутреннее существо [христианского культа] составляет <...> полное сердечное раскаяние в содеянных им по крещении грехах; со стороны же Бога – невидимое и таинственное прощение этих грехов кающемуся»⁹⁴. Элементы исповеди встречаются и в других религиозных практиках⁹⁵, однако они тоже *не выходят за пределы обрядовых функций*. Соответственно, далее в рамках нашей работы словосочетание «религиозная исповедь» будет употребляться применительно к исповеди христианской, главной целью

⁹¹ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 1. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. С. 4.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. С. 8.

⁹⁴ Там же. С. 2.

⁹⁵ Там же. С. 16.

которой является не формальное отпущение грехов, а осознание вины и искреннее покаяние. Впоследствии она послужила основой для исповеди светской, а затем и литературной.

2.2. История развития и трансформация религиозной исповеди

Обозначив традиционные представления о происхождении исповеди и формы ее присутствия в главных мировых религиях, перейдем к предыстории возникновения исповеди светской.

Первые документы об исповеди, которые сохранились в подлинниках, относятся к X столетию⁹⁶. В богословских источниках нет единого мнения о роли исповеди в эпоху раннего христианства. Одни авторы считают, что до III века Церковь не признавала таинства покаяния (ввиду крайне редкого его упоминания), другие полагают, что обрядовая практика была сформирована в соответствии с ветхозаветной традицией и «не только изгоняла грешников, но и указывала способы их очищения и возвращения»⁹⁷.

Труд Тертуллиана «О покаянии» («De poenitentia», между 198 и 206 гг.) – одно из ценных свидетельств не только формирующегося обряда исповеди, но и концептуального осознания ее как культурного явления: «Необходимо, чтобы покаяние приносилось не только в совести, но исполнялось также и через некое действие. Это действие, чаще выражаемое и обозначаемое греческим словом, есть публичное исповедание (exomologesis), в котором мы исповедуем Богу свои грехи, – исповедуем не потому, что Он их не знает, но поскольку исповеданием приуготовляется прощение, из исповедания рождается покаяние, а покаянием умиляется Бог... Что касается соответствующей одежды и образа жизни, то в это время следует быть одетым в рубище и лежать в пепле, загрязнив тело нечистотами, а дух погрузив в сетование, и с горечью размышлять о своем грехе. Вкушать следует только

⁹⁶ Там же. С. 17. См. также: Пригарина А.С. Реализация исповедальной интенции в разных типах дискурса: дис ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012.

⁹⁷ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 625.

простую пищу и питье, и то не для ублажения чрева, а для поддержания жизни, чаще поститься и творить молитвы, днем и ночью стенать, плакать и вопиять к Господу Богу твоему. Следует повергаться перед пресвитерами, преклонять колена перед возлюбленными Божиими, перед всеми братьями стараться снискать ходатайство об исполнении нашего прощения. Все это составляет публичное исповедание, предназначенное для того, чтобы сделать угодным покаяние <...>»⁹⁸.

Тертуллиан пишет об однократной публичной исповеди как о единственно возможном таинстве – спасении от грехов, совершенных после крещения. В первые века существования христианства исповедь не была регламентированной и не имела четкой практики проведения. Несмотря на это, некоторые элементы таинства встречались повсеместно: речь идет, во-первых, об общей публичной исповеди (о ней и пишет Тертуллиан), во-вторых, об индивидуальной исповеди перед священником. Исповедь перед общиной была распространена до упразднения в Константинополе патриархом Нектарием должности духовника, ответственного за публичное покаяние (конец IV в.)⁹⁹. С этого времени можно говорить о распространении и регулярном совершении индивидуальной исповеди.

Начиная с VI в. получает распространение «традиция покаянных книг», сборников молитв и отпущений для исповеди¹⁰⁰. С VI в. в англо-саксонских и ирландских монастырях появляется новая форма исповеди – так называемое «тарифное» покаяние, заменяющее публичную исповедь¹⁰¹: исповедующийся каялся в грехах, затем получал епитимию, согласно которой должен был молиться и поститься определенное количество дней, после чего мог вернуться к прежней жизни¹⁰². Однако этот тип исповеди не был признан

⁹⁸ Тертуллиан. О покаянии // Избранные сочинения / общ. ред. А.А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 316.

⁹⁹ Пчелинцев А.В., Андреев К.М. Религиозная тайна. М.: ИД «Юриспруденция». 2014. С. 27.

¹⁰⁰ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 20.

¹⁰¹ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 627.

¹⁰² Там же. С. 628.

Толедским собором (589). Предположительно, именно «тарифное» покаяние стало прообразом будущих индульгенций¹⁰³.

В XII–XIII веках на Западе развернулась полемика по проблеме исповеди. В итоге обязательность таинства документируется IV Латеранским собором (1215), но утверждается гораздо позднее – Тридентским собором в XVI столетии (этот же собор официально запретил продажу индульгенций как средство пополнения казны): исповедоваться должны все католики минимум раз в год¹⁰⁴.

Тайная исповедь в Западной церкви кардинально меняется с появлением исповедален, особых помещений для совершения таинства, в конце XVI – начале XVII в., которые по итальянскому образцу перешли в другие католические страны. Тогда же трансформируется процесс отпущения грехов: от кающихся больше не требуется совершение «аскетических подвигов», наложение епитимий носит формальный характер, а для образцовой исповеди необходимо перечислить грехи, сопровождающиеся раскаянием¹⁰⁵. Данная процедура стала прообразом исповеди светской как части европейской культуры («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе).

Современная исповедь в Католической церкви сочетает разные формы покаяния в соответствии с реформами таинства Ватиканским II Собором (XXI Вселенским Собором Католической церкви) и Новым чином 1973 года. Так, распространенной остается индивидуальная исповедь, но при этом допускается «публичный чин примирения в сочетании с индивидуальной исповедью» и общая исповедь в случае большого количества прихожан или в случае массовой смертельной опасности¹⁰⁶.

Покаянная процедура католиков (особенно это касается так называемого «тарифного» покаяния и продажи индульгенций) была одним из поводов для

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Христианство: Словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. М.: Республика, 1994. С. 179.

¹⁰⁵ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 628.

¹⁰⁶ Там же. С. 632.

Реформации. Покаяние понималось схематично, а нарушение «высшего» закона католик должен был выкупать «делами покаяния»¹⁰⁷. Данная практика обесценивала функцию исповеди и исповедального слова в целом, что среди прочего привело к возникновению лютеранства и кальвинизма. При этом Мартин Лютер и его сторонники признавали таинство исповеди и выступали за сохранение индивидуальной исповеди перед священником. В XVII в., с появлением пиетизма (религиозного течения, выступавшего против формально-обрядовых норм и противопоставлявшего им личное благочестие и переживание верующего), в протестантизме распространение получает публичная исповедь.

Вместе с тем протестантские течения рассматривают исповедь не как сакральный ритуал, а как дисциплинарное действие – внутреннее покаяние перед Богом¹⁰⁸. Протестантизм не признает право священника на отпущение грехов и назначение епитимьи, поэтому исповедь как таинство в нем упразднена. Исповедь здесь – ритуал, проводящийся без посредника и «выражающий раскаяние и скорбь христианина о совершенных им грехах»¹⁰⁹. Соответственно, священнику отводится роль не посредника в общении с Богом, как в католичестве и православии, а духовного наставника, который направляет кающегося и помогает ему.

Процедура проведения исповеди в православной церкви, в свою очередь, тесно связана с греческими традициями. Один из первых подробных чин исповеди Восточной церкви – чин Иоанна Постника, Константинопольского патриарха, появляется в конце VI в. В чине был упорядочен процесс совершения исповеди: отдельные вопросы для людей разного возраста, пола, социального положения и т.д.¹¹⁰ Большое количество требников, которые были распространены в греческой традиции, свидетельствовало о проблемах унификации таинства и о разобщенности взглядов на его совершение. Чин

¹⁰⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 64.

¹⁰⁸ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 633.

¹⁰⁹ Христианство: Словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. М.: Республика, 1994. С. 179.

¹¹⁰ Нефедов Г. Таинства и обряды православной церкви. М.: Православ. богояв. братство, 1995. С. 28.

Исповеди, который используется в Русской православной церкви начиная с XVII в., являет собой соединение чинов из греческих Евхологиев, русских требников и Евхология Петра Могилы¹¹¹. Последний позволил очистить церковную обрядность от погрешностей и разночтений.

Однако существенные различия между Греческой и Русской церквями влияют на религиозную функцию исповеди. Первое из них – время проведения и регулярность совершения. В православии исповедь традиционно проводилась в период Великого поста, так как без покаяния верующие не допускались к причащению, которое, в свою очередь, необходимо в качестве «допуска» к Евхаристии. За каждым прихожанином закреплялся определенный духовник, менять которого запрещалось. В Греческой церкви исповедь не привязана к причащению и может совершаться вне зависимости от него. Второе отличие – место проведения. В Греческой церкви для исповеди выделяются отдельные помещения (*эксомологитирионы*), в которых ведется прием верующих в определенное время¹¹². В Русской церкви нет специального места для исповеди: покаянная процедура может проходить за ширмами, которые ставятся в какой-либо части храма, или открыто¹¹³. Третье отличие – требования к исповеднику. Так, духовником в Греческой церкви может быть только тот священник, который получил особую «хиротесию» от епископа. В Русской церкви, напротив, исповедовать может любой священник¹¹⁴.

Итак, в Русской православной церкви сложно выделить четкие типы исповеди. На протяжении исторического развития встречаются смешанные формы: духовничество (исповедник – старец, не имеющий хиротонии; характерно прежде всего для монашеской среды), харизматическая исповедь (публичное оглашение грехов многими кающимися)¹¹⁵. Покаяние носит

¹¹¹ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 630.

¹¹² Там же.

¹¹³ Православный церковный словарь библейских и христианских символов, терминов и понятий / [сост. В. Южин]. Ногинск: Российский Остеон-фонд, 2006. С. 53.

¹¹⁴ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 630.

¹¹⁵ Нефедов Г. Таинства и обряды православной церкви. М.: Православ. богояв. братство, 1995. С. 38.

«врачевательный», «духовно-терапевтический характер»¹¹⁶: особенно ярко этот феномен представлен в литературных исповедях и проповедях у Ф.М. Достоевского (см., например, главу «У Тихона» в романе «Бесы» или проповедь старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»); в то время как в римско-католической церкви исповедник предстает перед кающимся как судья. Это различие имеет и ритуальное выражение: в русской православной традиции священник «покрывает голову исповедующегося епитрахилью и произносит молитву отпущения грехов», а в католической – «священник дарует прощение, *замещая* Бога»¹¹⁷. Что же касается соблюдения тайны исповеди, то в Русской православной церкви оно такое же неукоснительное, однако в эпоху Петра I, после выхода Духовного регламента (1721), священникам предписывалось уведомлять светскую власть о совершенном или задуманном государственном/политическом преступлении¹¹⁸.

В России с конца XVIII в. все верующие должны были исповедоваться¹¹⁹, еженедельная исповедь вошла в норму¹²⁰. При этом распространение практики индивидуальной исповеди приводило к тому, что духовников не хватало, и стало возможным возвращение к публичной исповеди. К примеру, Святейший Синод разрешил Иоанну Кронштадтскому совершать общую исповедь¹²¹. Некоторые исследователи объясняют этот факт лютеранским влиянием¹²². В советское время востребованность публичной исповеди (проходила без устного «оглашения» грехов кающимися¹²³) была следствием нехватки священников, вызванной репрессиями и опасением

¹¹⁶ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 21.

¹¹⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 46.

¹¹⁸ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 631.

¹¹⁹ Киценко Н. Исповедь в советское время // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 3-4 (30). С. 10.

¹²⁰ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 631.

¹²¹ Там же.

¹²² См.: подробнее: Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.

¹²³ Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 631.

раскрытия тайны индивидуальной исповеди, которая только с конца 1980-х гг. обрела былую популярность. На сегодняшний день основаниями для проведения общей исповеди могут быть праздники, а также период Великого поста¹²⁴.

Многочисленные трансформации религиозной христианской исповеди свидетельствуют о неустойчивом характере явления. Его неоднородность, с одной стороны, мешает унификации и регламентации исповеди как ритуального действия, части таинства покаяния, а с другой стороны, демонстрирует ее гибкость, способность проникать в другие сферы, способствовать возникновению светской и литературной исповедей. Но, в отличие от них, религиозная исповедь недопустима в письменной форме, так как «требование именно живой устной исповеди мотивируется последнею не самою в себе, а в силу соединенного с такою исповедью представления о наличном пред глазами духовника присутствии кающегося, как необходимом условии должного понятия о степени искренности кающегося»¹²⁵. И хотя «именно в христианстве происходит появление жанра исповеди таким, каким он входит в последующую европейскую культуру»¹²⁶, в дальнейшем мы будем отдельно говорить об исповеди как культурном явлении, принимая во внимание его истоки, а также интенциональную преемственность – искреннее желание человека покаяться, духовно «очиститься».

§3. Формы существования исповеди как культурного явления и его изучение в гуманитарных науках: аналитический обзор

По справедливому утверждению М.С. Уварова, «не существует единого вербального кода исповеди»¹²⁷, поэтому исповедь изучается и в философии¹²⁸,

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 2. Одесса: Типолиитография штаба одесского военного округа, 1894. С. 443.

¹²⁶ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 78.

¹²⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 35.

¹²⁸ Бухарина Н.А. Исповедь как форма самосознания философа: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1997; Душин О.Э. Исповедь и совесть в западноевропейской культуре XIII–XVI веков: дис. ... докт. филос. наук. СПб., 2006; Исупов К.Г. Космос русского самосознания: словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив,

и в культурологии¹²⁹, и в религиоведении¹³⁰, и в науке о литературе¹³¹, и в юриспруденции,¹³² и в других гуманитарных дисциплинах. При этом среди исследователей исповеди нет единого мнения о ее дефиниции, многозначность данного понятия бесспорна. В предыдущих параграфах мы рассмотрели первоначальное (религиозное) толкование – это «церковный или общинный ритуал самоотчета»¹³³, церковное таинство покаяния (наряду с крещением, браком и т.д.). В таком понимании исповедь представляет собой «центральный принцип богочеловеческого диалога в истории»¹³⁴, *поступок*¹³⁵, одно из семи таинств в христианской традиции. Второе значение возникает позднее, с появлением первой письменной исповеди Блаженного Августина (390-е гг.), и подразумевает не только обращение к Богу, но и раскрытие сокровенных чувств, признания как перед священником, так и перед читателем (публикой)¹³⁶.

Однако отсутствие четкой дефиниции, обусловленное неоднородностью самого понятия, в случае с письменной исповедью, сформированной на

2020; Чемодуров К.В. Исповедь: сущность и формы бытия личности в духовной культуре: дис. ... канд. филос. наук. Курган, 2017; Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум-Касталь, 1996 и др.

¹²⁹ Баткин Л.М. Не мечтайте о себе: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Бл. Августина. М.: РГГУ, 1993; Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986; Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.; Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90; Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997; Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998 и др.

¹³⁰ Прежде всего отметим фундаментальное исследование А.И. Алмазова «Тайная исповедь в Православной восточной Церкви» (1894).

¹³¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986; Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит.-ра, 1977; Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979; Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... докт. филол. наук. М., 2014; Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015; Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90; Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020; Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999; Степина А.Н. Формально-содержательные модели исповеди в древнерусской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012 и др.

¹³² Пчелинцев А.В., Андреев К.М. Религиозная тайна. М.: ИД «Юриспруденция», 2014.

¹³³ Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина. Литературно-публицистический и философский жанр // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 7.

¹³⁴ Там же. С. 8.

¹³⁵ В понимании М.М. Бахтина.

¹³⁶ Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. С. 253.

пересечении философии и литературы, приводит к терминологическим трудностям. Та же «Исповедь» Августина имеет несколько жанровых определений: философская исповедь, литературная исповедь, автобиография.

Одни исследователи рассматривают подобные тексты как духовную практику исповедального дискурса¹³⁷, другие убеждены в том, что как такового жанра исповеди не существует, поскольку предназначение исповеди делает невозможной ее письменную форму¹³⁸, третьи отождествляют «исповедь» с «исповедальностью» и ставят в один ряд с эгодокументами (письмами, дневниками, мемуарами, автобиографиями и т.д.). Иначе говоря, исповедь «упорно сопротивляется теоретическому осмыслению в разных гуманитарных науках с точки зрения своих жанровых признаков»¹³⁹.

Следовательно, актуальность сохраняет проблема понятийно-категориального разграничения разных форм исповеди и смежных с ней явлений. На примере Блаженного Августина Н.Н. Казанский уже рассматривал вопрос о «наследовании» письменной (философской и литературной) исповеди по отношению к устной¹⁴⁰. По мнению исследователя, «Исповедь» перенимает традиции церковного ритуала (автор исповедуется, признает свои грехи и словесно выражает состояние души), одновременно «вырабатывая собственную жанровую форму»¹⁴¹. Но общепринятой жанровой номинации применительно к этому тексту до сих пор нет (трактат, исповедь, автобиография). В то же время с его помощью мы можем продемонстрировать особенности подходов к изучению исповеди философами, с одной стороны, и литературоведами, с другой.

В истории философии как науке анализу подвергается не феномен исповеди, а идеи и воззрения конкретного автора как представителя той или

¹³⁷ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум-Касталь, 1996.

¹³⁸ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 9.

¹³⁹ Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: проблемы жанровой эволюции: дис ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 4.

¹⁴⁰ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.

¹⁴¹ Там же. С. 86.

иной эпохи. Показательно, что в «Новой философской энциклопедии» нет раздела о жанре исповеди, однако присутствуют статьи о конкретных философских исповедях¹⁴². «Исповедь» Бл. Августина называется и «образцом жанра исповедальной автобиографии»¹⁴³, и философским трактатом, в котором рассмотрены фундаментальные онтологические проблемы: природа зла, категории времени и пространства и т.д. Автор энциклопедической статьи отмечает, что исповедь как «форма философствования» у Августина требует сосредоточенности, поэтому традиционно исследователи делят текст на три части: первая – «психологическая автобиография» (I–IX книги), вторая – переходная (X книга), третья – философская (XI–XIII книги)¹⁴⁴. Именно последняя часть посвящена онтологическим рассуждениям и представляет наибольший интерес для философов. «Исповедь» Л.Н. Толстого, в свою очередь, определяется как «духовно-философский трактат» и рассматривается только в содержательном плане¹⁴⁵.

Диффузное жанровое состояние текстов-исповедей обуславливает междисциплинарный характер посвященных им исследований, в которых учитываются культурологический, исторический, биографический и др. аспекты. Так, Августин считается не только философом и «первооткрывателем» литературной исповеди, но и первым, кто детально описал внутренний мир человека, его чувства («изобретателем» психологизма)¹⁴⁶. Рассматривая его «Исповедь» с культурологических позиций, ученые отмечают парадоксальность построения текста: Августин говорит о *себе* и исповедует *собственные* грехи, однако его «личное» «осуществляется через ментальные матрицы, встречаясь с *культурной*

¹⁴² Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000.

¹⁴³ Столяров А.А., Неретина С.С. «Исповедь» // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000. С. 167.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Рачин Е.И. «Исповедь» // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000. С. 166.

¹⁴⁶ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 74.

формой»¹⁴⁷. Письменная исповедь способствует самовыражению и постижению собственного «я», что обнаруживает индивидуальность человека, которую отменяет религиозный «христианский персонализм»¹⁴⁸. Изучение *культурных форм личности* позволяет сделать вывод об исповеди как *психологическом самоанализе*: «Психологизм – не просто возможность разглядеть за внешностью и поведением некие страсти (внутренние). Глубина психологизма объясняется тем, что один человек не похож на других... Психологизм есть проникновение прежде всего в индивидуальное, особенное»¹⁴⁹. Но *самопознание невозможно в отрыве от божественного*, что и характеризует *традиционную* письменную исповедь с ее повторяющимся обращением к Богу и сосредоточенностью на осмыслении собственной жизни¹⁵⁰. Среди примеров – «Утешение философией» (520-е гг.) Боэция, «История моих бедствий» (ок. 1132 г.) П. Абеляра.

Несмотря на то что авторы процитированных работ говорят об исповеди как *литературном жанре*, они не выделяют его критерии и не дают четкого определения. В то же время Н.Н. Казанский затрагивает не менее важный для нас теоретический вопрос о тесной связи исповеди и автобиографии на сюжетном уровне, причем «внутренняя логика сюжета “Исповеди” Бл. Августина... может быть описана как движение от внешнего к внутреннему и от низшего к высшему совершенно в терминах развития Духа по Гегелю»¹⁵¹. Л.М. Баткин, напротив, полагает, что «Исповедь» не может быть названа автобиографией, так как произведение представляет собой движение «от себя как одного из малых сих – к Творцу»¹⁵². В этом – парадоксальность «средневековой конфессиональной личной

¹⁴⁷ Баткин Л.М. Не мечтайте о себе: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Бл. Августина. М.: РГГУ, 1993. С. 11.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 88.

¹⁵¹ Там же. С. 81.

¹⁵² Баткин Л.М. Не мечтайте о себе: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Бл. Августина. М.: РГГУ, 1993. С. 7

самоидентификации»¹⁵³: с одной стороны, исповедующийся говорит о своем становлении, а с другой – не мыслит себя как независимую личность.

Тексты-исповеди, возникающие в европейской культуре позднее, можно назвать *светскими*. Их отличительная черта – исключительная сосредоточенность на собственном внутреннем мире: «Текст [светской. – *О.К.*] исповеди возникает только тогда, когда необходимость покаяния перед Богом выливается в покаяние перед самим собой»¹⁵⁴. Светская исповедь «публикуема, читаема, прочитываема»¹⁵⁵, она «провидит в [сознании. – *О.К.*] порядок и строй, лад и гармонию культуры»¹⁵⁶. Автор обращается не к Богу, а к читателю, открывая ему свои переживания и/или грехи.

Вопрос о появлении светской исповеди остается дискуссионным в гуманитарных науках. Ответ на него часто ищут в истории христианской церкви. С началом «протестантской эры европейского самосознания»¹⁵⁷ исповедующийся освобождался от ответственности признания в грехах. В кальвинизме, например, исповедь была отменена¹⁵⁸.

Основоположником светской исповеди в европейской культуре считается Ж.-Ж. Руссо. Начиная с него «идея исповеди обретает законные права на *внехристианское*, недогматическое толкование»¹⁵⁹. Автор «Исповеди» (1782) обращается к читателю, а не к Богу, пишет о собственной уникальности вопреки христианской догматике: «Он хочет с полной откровенностью, на основе последовательного и строгого размышления над событиями собственной биографии обнаружить свою подлинность в этом мире»¹⁶⁰. При этом Руссо использует более широкий диапазон психологических приемов, чем Августин¹⁶¹. В европейской традиции к

¹⁵³ Там же. С. 11.

¹⁵⁴ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 24.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. 1. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. С.11

¹⁵⁷ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 73.

¹⁵⁸ Там же. С. 74.

¹⁵⁹ Там же. С. 73.

¹⁶⁰ Там же. С. 76.

¹⁶¹ См.: подробнее: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977.

образцам светских исповедей также относятся «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821) Т. Де Квинси, «Исповедь сына века» (1836) А. де Мюссе, «Исповедь» (1894) П. Верлена, «De profundis» (1897) О. Уайлда. С появлением экзистенциализма стали говорить о так называемых богоборческих/человекоборческих исповедях (по словам М.М. Бахтина). В их числе – «Падение» (1956) А. Камю.

Исследованием русских исповедей, которые документируются позднее, чем на Западе, и близких к ним автобиографий детально занималась Л.Ф. Луцевич. В ее фундаментальном труде «Автобиографические исповеди в литературе» текст «Духовная грамота и исповедь» (1570-е гг.) игумена Иосифо-Волоколамского монастыря Евфимия Туркова рассматривается как один из первых примеров, в котором сочетается привычное литературе подобного рода «самобичевание» с автобиографическими элементами. В том же ряду – «Повесть» (1580-е гг.) Мартирия Зеленецкого, выделяющаяся среди других источников «интимным переживанием автором-книжником своей причастности божественным силам»¹⁶², и, разумеется, «Житие протопопа Аввакума» (1670-е гг.), до которого «в русской литературе не существовало такой пронзительно-проникновенной исповедальности, никто не заявлял о себе столь экспрессивно, остро и вместе с тем определенно»¹⁶³. Другими словами, русская словесность наряду с религиозно-ритуальной «исповедальностью» постепенно приобретала черты автобиографизма.

Отдельно упомянем первые образцы исповедальной русской лирики¹⁶⁴ – покаянные стихи, которые создавались в монастырях для выражения религиозных переживаний в соответствии со строгим каноном и расцвет которых пришелся на XVI–XVII вв. Покаянные стихи, будучи разновидностью духовных стихов, представляют собой письменные произведения, которые носят синкретический характер – в них фиксировался

¹⁶² Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 133.

¹⁶³ Там же. С. 143.

¹⁶⁴ См.: Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков / сост. Л.А. Петрова и Н.С. Серегина Л.: Библиотека академии Наук СССР, 1988.

не только текст, но и напев¹⁶⁵. Исповедальные мотивы характерны как для покаянных, так и для других духовных стихов, к которым могут относиться и фольклорные тексты¹⁶⁶, однако специальное название они получили в связи с формальными особенностями песнопений: «...покаянные стихи имеют более раннюю организацию песнопения – так называемую текстово-музыкальную форму, в которой обновление текста приводит к непрерывному развитию мелодии»¹⁶⁷. Таким стихам несвойственны сюжетность и повествовательность, они представляют собой исповедально-философские размышления, которые можно назвать прообразом лирической исповеди.

Переходя к XVIII в., Луцевич анализирует «Чистосердечную исповедь» (1774) Екатерины II и «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1791) Д.И. Фонвизина. Эти два автора задали совершенно разные способы создания исповедальных текстов. Если Екатерина II «находится за пределами церковного сознания» и ее текст можно охарактеризовать как «откровенное признание» или даже «любовную исповедь», что выходит за рамки литературной традиции того времени¹⁶⁸, то Фонвизин создает отдельный тип исповедальных текстов – «таинство», близкое к религиозно-ритуальной традиции¹⁶⁹.

Автобиографические исповеди XIX столетия Луцевич ограничивает формальным критерием – «наличием самого слова *исповедь* (его синонимов: признание, *покаяние*) в названии, подзаголовке или непосредственно в тексте произведения»¹⁷⁰. Хотя на самом деле «исповедальных текстов» в позапрошлом столетии гораздо больше, такой подход позволяет поставить проблему авторского понимания жанра.

¹⁶⁵ Терентьева П.В. Покаянные стихи // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 57. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2020. С. 55.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 158.

¹⁶⁹ Там же. С. 168.

¹⁷⁰ Там же. С. 10.

Сперва исследователем разбирается «Моя исповедь» (1802) Н.М. Карамзина, интересная с точки зрения подражания Руссо, как псевдоисповедь с ненадежным повествователем. Однако центральное место занимают исповеди второй половины века. Ученый отмечает, что для автобиографических исповедальных текстов характерен широкий тематический диапазон, чем и обусловлена пестрая картина рассмотренных примеров. Наряду с философской «Исповедью» Л.Н. Толстого здесь привлечены «исповеди-признания» Н.В. Гоголя, «первая и единственная Русская исповедь, последовательно воплотившая опыт “позитивного” познания личности»¹⁷¹, – «Моя исповедь» (1860–1862) Н.П. Огарева и др. Вместе с исповедальной лирикой М.Ю. Лермонтова, литературными исповедями в романах Ф.М. Достоевского и др. данные тексты оказали влияние на русскую философию XX в. В частности, на «Самопознание» (1939–1940) Н.А. Бердяева и «Опавшие листья» (1912) В.В. Розанова.

Не без влияния русской традиции (в особенности Ф.М. Достоевского) исповедь получает широкое распространение в японской литературе XX в. Речь идет о жанре исповедального романа (*ватакуси-сёсэцу*) в творчестве Таямы Катая («Постель», 1907), Дадзай Осаму («Исповедь “неполноценного” человека», 1948)¹⁷², а также о литературной исповеди у Юкио Мисимы («Исповедь маски», 1949). При этом в теоретико-литературном отношении не менее важно высветить связь исповедей героев русской литературы (Мити Карамазова у того же Достоевского) с судебным дискурсом.

В юридических текстах исповедь обычно рассматривается с практической точки зрения. В соответствии с законом, «священнослужитель не может быть привлечен к ответственности за отказ от дачи показаний по обстоятельствам, которые стали известны ему из исповеди»¹⁷³. Однако именно в судебной речи возникает новая форма исповеди – *исповедь-признание*. К ней

¹⁷¹ Там же. С. 302.

¹⁷² Шорохова Э.С. Исповедальные мотивы в творчестве Дадзай Осаму // Ежегодник «Япония». 2017. № 46. С. 395–413.

¹⁷³ Большой юридический словарь / под ред. А.Я. Сухарева, В.Е. Крутских. М.: Инфра, 2003. С. 544.

можно отнести и признания преступников, и так называемые «политические» исповеди («Исповедь» М.А. Бакунина, 1851; «Моя исповедь» П.А. Вяземского, 1829; «Исповедь террориста» А.П. Плетнева, 1905; и т.п.), то есть исповеди людей, «поставивших себя в положение резкого противопоставления властям»¹⁷⁴. Луцевич определяет такие тексты как *исповеди-проповеди* (им присущ пропагандистский характер)¹⁷⁵. При этом ошибочно полагать, что признания в суде наследуют исповеди религиозной. Еще в Античности распространение получили апологии (признание, оправдательная речь)¹⁷⁶. В Древней Греции не существовало адвокатского сообщества, поэтому греческие ораторы писали оправдательные речи, которые служат образцами первых автобиографий. Из сферы судебной практика признаний перешла в область изучения риторики и философии. Таким образом, апологии не тождественны исповедам. Признательные речи содержат элементы исповеди (самоанализ, признание в преступлении), но в них обычно отсутствует такой обязательный элемент, как покаяние, раскаяние. Яркий пример – представленная у Платона «Апология Сократа». Речь философа здесь – не раскаяние, а наставление ученикам, анализ своей жизни и наследия, *«закономерный психический факт»*¹⁷⁷.

К сказанному добавим, что психологам предназначение исповеди видится также в терапевтическом, очистительном эффекте, в том числе – посредством разрешительной функции искусства от бессознательного¹⁷⁸. Развитие практики признания и его трансформацию в психоанализе подробно изучал М. Фуко и связывал их с инструментами власти, которые менялись на протяжении истории. Наложение епитимьи в раннем христианстве, преобразование «тарифного» покаяния в практику инквизиции, техника

¹⁷⁴ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 74.

¹⁷⁵ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 483.

¹⁷⁶ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 74.

¹⁷⁷ Светлов Р.В. Сократ и исповедь // Verbum. 2016. №18. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sokrat-i-isповед> (дата обращения: 22.08.2022).

¹⁷⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. См.: главу IV «Искусство и психоанализ».

лечения в психоанализе, допросы и признания в тюрьме, пытки – подобные формы, по мнению исследователя, реализуют разные варианты совершения признания¹⁷⁹. Само признание Фуко определяет как «речевое действие, которое меняет делающего заявление человека и соответственно отношение к нему со стороны власти и общества»¹⁸⁰: «Признание – это такой дискурсивный ритуал, где субъект, который говорит, совпадает с подлежащим высказывания; это также ритуал, который разворачивается внутри определенного отношения власти, поскольку признание не совершается без присутствия, по крайней мере виртуального, партнера, который является не просто собеседником, но инстанцией, *требующей признания, навязывающей его и его оценивающей, инстанцией, вмешивающейся, чтобы судить, наказывать, прощать, утешать и примирять...*»¹⁸¹ (курсив наш. – О.К.).

Разумеется, философа интересует не литературная исповедь, а исповедальный дискурс, признание как *форма речи*¹⁸². Критерием ее истинности служит только та исповедь, которая носит не обязательный, а добровольный характер. Следовательно, судебные речи и признания в тюрьмах противопоставлены истинной исповеди, функция которой – не в принуждении к признанию, а в психоаналитическом эффекте проговаривания, очищения.

Практика исповеди и техника психоанализа имеют сходства. Напомним, что исповедь в культуре появляется, когда человек становится способен к самоанализу. С точки зрения речевой практики личность познает себя в обращении *не только к самому себе, но и к Другому*. Между тем исповедь и психоанализ относятся к разным «истинностным» режимам: психоанализ не происходит из христианской исповеди, так как не соответствует одному из

¹⁷⁹ Фуко М. *Scientia Sexualis* // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 157.

¹⁸⁰ Марков Б.В. Исповедь и признание // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. С. 51.

¹⁸¹ Фуко М. *Scientia Sexualis* // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 161.

¹⁸² Там же.

главных условий – необходимости веры¹⁸³, а следовательно, покаяния и недопущения повторного совершения греха. Психодинамическое «излечение» происходит, когда пациент осознает свой «грех» и перестает ему сопротивляться. Неслучайно богословы «воспринимали психоаналитический сеанс как безбожную пародию на церковную исповедь»¹⁸⁴. Только к середине XX в. была высказана мысль о «христианской парадигме» психоанализа: «...представление о неотъемлемой греховности каждого человека, начиная с Адама, в значительном числе черт совпадает с представлениями самого Фрейда об “энергетических источниках” индивидуальной психической жизни»¹⁸⁵. Кроме того, Фуко считает, что появление психоанализа связано с институционализацией процедур исповеди в западной цивилизации»¹⁸⁶. По мнению исследователя, в эпоху Средневековья духовники интересовались, совершал ли кающийся «сексуальные проступки», поскольку «они связывались исключительно с телом человека»¹⁸⁷. Однако с развитием самосознания человека (с началом эпохи Реформации и после) священники исповедовали прихожан, спрашивая не только о свершившихся прегрешениях, но и о помыслах. Таким образом, Фуко связывает трансформацию ритуала исповеди с развитием сексуального дискурса, который вследствие изменения исповедальных практик стал определяться «в терминах не только тела, но и ума»¹⁸⁸.

Возвращаясь к судебному дискурсу, отметим наконец появление псевдоисповедальных текстов в советское время. Период сталинских репрессий ознаменовался трансформацией исповеди в «политически мотивированную практику исправления посредством критики и

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 34.

¹⁸⁵ Там же С. 35.

¹⁸⁶ Фуко М. *Scientia Sexualis* // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 163–164.

¹⁸⁷ Ильин И.П. Телесность // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. ред. Цурганова Е.А. М.: Интрада, 2004. С. 399.

¹⁸⁸ Там же.

самокритики»¹⁸⁹, в «саморазоблачение», которое приобретало обязательный характер на допросах и существовало в двух основных формах: покаяние преступников перед органами следствия и публичное признание перед судом. Художественное осмысление этого процесса встречаем в романе Н.В. Нарокова «Мнимые величины»: «Варискин понимал: от него требуют, чтобы он сам придумал для себя обвинение. Он лежал на койке в своей одиночке, пошевеливал распухшими ногами, прислушивался к острой боли во всех ссадинах, которые покрывали тело, и совершенно искренно хотел не только придумать обвинение, но и проявить готовность. Но у него не хватало ни воображения, ни фантазии, а кроме того, он был вконец измучен и не мог владеть своими мыслями. Он лежал на койке, смотрел на разбухшие ноги и тщетно напрягался: “Что бы такое этому черту сказать? – бесплодно и тупо думал он. – Что бы ему сказать такое?”

Он был сломлен. Однако Яхонтов понимал (его научили понимать это), что сломленный Варискин может быть только пассивным: он со всем согласится, все подтвердит и все подпишет. Но такого Варискина Яхонтову было мало: ему был нужен активный Варискин, который был бы способен не только примириться со своей гибелью, но мог бы сам создать свою гибель»¹⁹⁰.

В новейшее время, с разрушением дихотомии *«прикровенность – откровенность»*, *«высокая и низкая культуры»*¹⁹¹, исчезает то, что было принято оставлять скрытым, не приносить в повседневность¹⁹². В средствах массовой информации, на различных интернет-ресурсах наблюдается имитация «публичной исповеди» (пример тому – телевизионные шоу «Пусть говорят», «Сегодня вечером» и т.п.) и даже личной (в формате интервью¹⁹³). Интенция исповеди становится основополагающей при построении имиджа

¹⁸⁹ Засе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 17.

¹⁹⁰ Нароков Н. Мнимые величины. М.: Худож. лит-ра, 1990. С. 156.

¹⁹¹ См.: подробнее: Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 110–120.

¹⁹² Миронов В.В. Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. №3. С. 8.

¹⁹³ См.: рубрику «Исповедь» в онлайн-кинотеатре PREMIER: <https://premier.one/show/guf-ispoved> (дата обращения: 10.02.2025).

(бренда) блогера, тик-токера или любого другого медийного лица. Такие псевдоисповедальные формы – порождение поп-культуры, которая нацелена на извлечение материальной выгоды и отстранена от фундаментальных этических оснований, традиций, включая религиозные¹⁹⁴. Согласимся с М.С. Уваровым: «Публично-книжная исповедь, образцов которой в последнее время появилось достаточно много, внешней формой напоминает августиновский текст. <...> На самом же деле великая идея просто эксплуатируется...»¹⁹⁵.

Будучи частью культуры, литературная исповедь адаптируется к происходящим в ту или иную эпоху изменениям, а значит, ее теоретическое рассмотрение в следующей главе будет вестись нами с учетом исторического контекста и уже достигнутых в науке представлений о том, что христианская исповедь (ей присущ «интенционный» настрой, обращение к внутреннему миру для диалога с Богом через посредника – исповедника) служит генетическим основанием исповеди светской, которая получает распространение прежде всего в европейской культуре (позднее приходит на Восток), продолжая свое внерелигиозное функционирование в многочисленных трансформациях и дискурсах.

¹⁹⁴ Миронов В.В. Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. № 3. С. 15.

¹⁹⁵ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 56.

ГЛАВА 2. ИСПОВЕДЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИСТОКИ И ФОРМЫ*

§1. Генетические связи с церковной исповедью

Благодаря «всепроницаемости» исповедь «переросла» свои изначальные рамки и стала высказыванием, которое нельзя заменить другими формами самовыражения человека¹⁹⁶. Несмотря на генетическую преемственность литературной исповеди по отношению к церковной, отождествление данных явлений ошибочно, хотя поверхностное сходство сохраняется: в таинстве покаяния верующий исповедуется в собственных грехах, получает их отпущение от священника и прощение от Бога – высшей инстанции, которой адресована исповедь, и в литературной исповеди автор/герой также повествует о своих прегрешениях, описывает состояние собственной души. Однако в искусстве слова такая форма возникает на сравнительно позднем историческом этапе, когда человек научается анализировать не другого, а самого себя: «Появление в литературе темы и жанра исповеди – свидетельство высокой оценки человеческой личности, осознания ее сложности и уникальности»¹⁹⁷. Зарождение в литературе автобиографических форм, близких к исповеди, неотделимо от постепенного разрушения коллективного сознания и становления того, что Ю.М. Лотман называл *автокоммуникацией*, в процессе которой «происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самоопознания и аутопсихотерапии»¹⁹⁸.

* При написании данной главы диссертации использованы результаты научных работ, выполненных автором лично и опубликованных ранее: Кудлай О.С. Исповедь как литературная форма: истоки возникновения // Новый филологический вестник. 2023. Т. 66. № 3. С. 28–38; Кудлай О.С. Исповедь в художественной литературе: границы и объем понятия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 1. С. 137–143.

¹⁹⁶ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 24.

¹⁹⁷ Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному: [Сб. ст.] / отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 298.

¹⁹⁸ Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 172.

Описывая истоки психологического романа, Е.М. Мелетинский утверждал: «Для романа, даже на самом раннем этапе, обязательна определенная мера выделения личности, та или иная степень индивидуализации, пусть и на фоне каких-либо коллективных отношений и представлений»¹⁹⁹. Заслугу Бл. Августина, автора первой письменной исповеди (390-е), С.С. Аверинцев видел в открытии «динамики человеческой личности» и «бессознательных “бездн” психики»²⁰⁰. В то время, когда заостряется проблема самоопределения индивида, фиксируется «свидетельствование личности о себе»²⁰¹, свободное от ритуальной обязанности.

Исповедь в литературе имеет общее психологическое основание с исповедью церковной. Ключевой христианский принцип, который заключается в греховности каждого человека, порождает *«презумпцию виновности»*²⁰². Осознавая свою греховность, верующий обретает спасение и нравственное очищение в самобичевании и раскаянии. Символический смысл религиозной исповеди – в смирении перед высшим (божественным) нравственным законом, в помиловании и отпущении грехов Всевышним. Литературная исповедь заимствует этот принцип виновности по умолчанию и подразумевает откровенность, раскаяние в содеянном. Но если церковное покаяние ограничивается признанием в грехах, исповедь в литературе описывает не столько сами преступления, сколько мотивы, состояния, которые предшествовали тем или иным поступкам или даже *раздумьям* (основанием для исповеди могут служить не только действия, но и помышления, которые остались нереализованными).

¹⁹⁹ Мелетинский Е.М. Начало психологического романа. М.: Издательство РГГУ, 2002. С. 3.

²⁰⁰ Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения: [Сб. статей] / [отв. ред. В.А. Карпушин]. М.: Наука, 1976. С. 37.

²⁰¹ Абуталиева Э.И. Становление и развитие исповедальных форм автобиографической прозы в западноевропейской и русской литературах // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. науч. конф. «Сравн. литературоведение» (V Поспел. чтения) / [редкол.: П.А. Николаев и др.]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 239.

²⁰² Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному: [Сб. ст.] / отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 294.

Ранние литературные исповеди сочетали религиозные и светские мотивы. Основополагающий в этом отношении текст («Исповедь» Августина), как уже было отмечено, представляет собой синтез разных элементов, что усложняет его жанровое определение. Однако показательна выбранная автором форма изложения – подробное описание внутреннего мира, своих чувств и переживаний (общий признак психологизма, автобиографизма, светской исповеди) и вместе с тем самобичевание, обращение к Богу (черта религиозной исповеди): «Страсти кипели во мне, несчастном; увлеченный их бурным потоком, я оставил Тебя, я преступил все законы Твои и не ушел от бича Твоего; а кто из смертных ушел? Ты всегда был рядом, милосердный в жестокости, посыпавший горьким-горьким разочарованием все недозволенные радости мои, – да ищу радость, не знающую разочарования. Только в Тебе и мог бы я найти ее»²⁰³.

Подобное «смешение» исповедальных жанров в рамках одного произведения размывает критерии литературной исповеди. В этой связи приходится обсуждать не только содержательные особенности покаянных текстов, но и формальные принципы их построения. Этот разговор считаем нужным начать с разработанной М.М. Бахтиным концепции эстетики словесного творчества, согласно которой содержание художественного произведения – «не идея или комплекс идей, а совокупность ценностей, соотнесенных друг с другом с помощью определенной организации материала»²⁰⁴. Развивая теорию диалогического слова, проблему отношения автора и героя в эстетической деятельности («важнейшее и неотменимое условие художественности»²⁰⁵), Бахтин обратился к феномену исповеди (говорению *о себе самом*), который обозначил как *поступок, или самоотчет-исповедь*, представляющий собой «сведения о том, как субъект может выразить на языке свое самопонимание перед Другим»²⁰⁶. Одно из условий

²⁰³ Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеевко. СПб.: Наука, 2013. С. 22.

²⁰⁴ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 62.

²⁰⁵ Там же. С. 331.

²⁰⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 124.

существования самоотчета – совпадение автора и героя²⁰⁷, вследствие чего автор исповеди *не может себя завершить*: «его определенность не входит в мотивацию *поступка*»²⁰⁸. Основной целью *поступка* является высказывание «во всей его чистоте, без привлечения трансгредиентных моментов и ценностей, чуждых ему самому [автору исповеди. – О.К.]»²⁰⁹. Соответственно, этический компонент в самоотчете вытесняет эстетический, поскольку главным оказывается нравственный поступок, борьба добра и зла в сознании человека, обращение к Богу. Героя не существует: автор (он же и герой) «является лишь имманентной критикой поступка с точки зрения его собственных целей и долженствования»²¹⁰. Принципиальная *незавершенность* самоотчета-исповеди необходима, так как этический поступок «борется» за чистоту сознания кающегося. Религиозная исповедь также характеризуется откровенностью, искренностью, преодолением стыда, поэтому требует от грешника свободы от трансгредиентных моментов: принятых норм и стереотипов, общественного суда и т.д. Бахтин пишет: «...мое собственное слово о себе принципиально не может быть последним, завершающим меня словом; мое слово для меня самого есть мой *поступок*, а он жив только в едином и единственном событии бытия; а потому ни один поступок не может завершить собственной жизни, ибо он связывает жизнь с открытой бесконечностью события бытия»²¹¹. «Очищение» самосознания и исключение другого в исповеди необходимы для того, чтобы сделать возможным беспрепятственный диалог с *Нададресатом*, или Богом (Другим): чистый самоотчет-исповедь как «ценностное обращение только к себе самому в абсолютном одиночестве» невозможен, так как уравнивается «другим пределом» – собственно исповедью, «обращенностью к богу»²¹². Существование самоотчета-исповеди невозможно без «участия» Бога, «вне

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Там же. С. 129.

²⁰⁹ Там же. С. 130.

²¹⁰ Там же. С. 131.

²¹¹ Там же. С. 133.

²¹² Там же.

доверия к абсолютной дружости невозможно самоосознание и самовысказывание»²¹³: «Что могло бы укрыться во мне от Тебя, Господи, даже если бы я и не пожелал исповедаться Тебе, пред очами Которого “все обнажено и открыто” (Евр. IV, 13)? Я только бы скрыл Тебя от себя, сам же от Тебя бы не скрылся»²¹⁴.

Исповедь невозможна без обращенности к Другому не потому, что она бессмысленна: «доверие к богу»²¹⁵ является гарантией искренности и откровенности, представляет собой «имманентный конститутивный момент чистого самосознания и самовыражения»²¹⁶. Кроме того, грешник может только каяться, в то время как отпускает грехи Бог, Наадресат: «Молю Тебя, позволь мне вспомнить теперь все прежние грехи мои и принести Тебе в жертву хвалу (Пс. XLIX, 14). Что я сам по себе без Тебя? Путник, идущий дорогой гибели. С Тобою же я дитя, кормящееся Твоим молоком, вкушающее нетленную пищу. Да и любой сам по себе – кто он и что? Пусть же потешаются надо мною сильные и могучие, мы же, слабые и немощные, будем исповедоваться пред Тобою»²¹⁷. Это понятие «дружости» (установку на другого) Бахтин рассматривает на материале художественной литературы (прежде всего творчества Ф.М. Достоевского) и применяет его как к конкретному (или «мирскому») другому (Тихон в романе «Бесы», Алеша в «Братьях Карамазовых») – *духовник в христианской исповеди*, так и к абсолютному Другому («Записки из подполья»). Однако даже в той ситуации, когда в тексте присутствует только конкретный другой (исповедник), всегда можно говорить и об «абсолютной Дружости», о Боге. Этот Другой необходим, чтобы исповедующийся мог освободиться от «оценивающей позиции» мирского «судьи».

Самоотчет-исповедь, по мнению Бахтина, не относится к художественной литературе и не является *литературной исповедью*,

²¹³ Там же. С. 127.

²¹⁴ Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеенко. СПб.: Наука, 2013. С. 141.

²¹⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 127.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеенко. СПб.: Наука, 2013. С. 43.

поскольку в нем невозможен сюжет как эстетически завершенная категория и предметный мир «как эстетически значимое окружение» (пейзаж, обстановка, быт и т.д.)²¹⁸. Главная функция самоотчета, *назидательная*, не связана непосредственно с эстетической деятельностью. Поскольку в самоотчете-исповеди нет героя, воспринимающий его субъект должен реагировать на *поступок* кающегося *поступком*: отпускать или не отпускать грехи, молиться о прощении грехов или «вживаться» в субъект в целях «собственного духовного роста»²¹⁹. Таким образом, самоотчет носит этический характер и находит выход в жизненных поступках: «Исповедь моих прошедших грехов (Ты отпустил и покрыл их, чтобы я был счастлив в Тебе; Ты изменил душу мою верой и таинством), эта исповедь будит тех, кто ее читает и слушает; она не дает сердцу застыть в отчаянии и сказать, “я не могу”; заставляет бодрствовать, полагаясь на милосердие Твое и благодать Твою, которой силен всякий немощный, осознавший через нее немощь свою»²²⁰. Самоотчет-исповедь, по нашему мнению, наиболее близок к письменно зафиксированной религиозной исповеди, которая имеет назидательные свойства и обращена к Богу (черты такой исповеди находим у Августина). Бахтин же рассматривает самоотчет-исповедь наряду с эгодокументами (автобиографией, биографией), поскольку в ней не соблюдены главные принципы художественности: разделение автора и героя, а также эстетическая завершенность.

С «обмирщением» исповеди (то есть обращением исповедывающегося не к Богу, а к человеческому суду или к самому себе и сосредоточенностью не на формальном отпущении грехов, а на исследовании собственной души) можно говорить о появлении ее светской разновидности («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо). Но необходимо сразу отметить, что светская исповедь – более широкое понятие, в которое входит и литературная (художественная) исповедь. Дело в том, что светская исповедь может существовать не только в письменной, но и в устной форме – в псевдоисповедальном культурном

²¹⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 136.

²¹⁹ Там же. С. 138.

²²⁰ Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеев. СПб.: Наука, 2013. С. 143.

дискурсе (см. Главу 1). Кроме того, элементы светской исповеди (публичное признание в грехах, раскаяние) характерны и для некоторых эгодокументальных текстов: прежде всего автобиографий, философских трактатов («Утешение философией» Боэция, «Исповедь» Толстого). Разница между «человеческими документами» и эстетически завершенным художественным произведением будет рассмотрена нами в следующей главе. Таким образом, литературная (художественная) исповедь – одна из разновидностей светской исповеди, которая существует и в устной, и в письменной форме, обладая собственными чертами.

В отличие от самоотчета-исповеди, в литературной (художественной) исповеди «нет совпадения с самим собой»²²¹, поскольку рефлексия, самоанализ «порождает новое сознание, вводит его в мир оценки»²²². Новое сознание, то есть сознание *другого*, завершает этическую исповедь и создает художественное произведение. Бахтин писал: «Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою»²²³. Исповедь представляет монологическое высказывание, но за этой формой изложения всегда «стоит внутренняя диалогичность»²²⁴, которая обусловлена постоянным присутствием собеседника (исповедник в церковной исповеди и читатель в литературной).

Художественная (или литературная) исповедь возникает в тот момент, когда *читатель* «привносит ценностную позицию вненаходимости субъекту самоотчета-исповеди»²²⁵, вносит «трансгredientные» моменты: «задний план и фон» (предметный мир произведения), историческую обстановку и т.д. «Созерцатель начинает тяготеть к авторству, субъект самоотчета-исповеди становится героем»²²⁶ – так описывает Бахтин процесс эстетизации исповеди.

²²¹ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 32.

²²² Там же.

²²³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 68.

²²⁴ Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному: [Сб. ст.] / отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 290.

²²⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 137.

²²⁶ Там же.

Согласимся, что «копирования» формы и символического содержания церковной исповеди недостаточно для возникновения эстетически завершенного художественного произведения: такая исповедь может существовать в письменной форме как «жизненный» текст, однако, если она претерпевает некоторые изменения, то «превращается» в исповедь литературную, которая «стремится к подробному, детальному, психологизированному описанию всех событий и движений души»²²⁷. В связи с этим можно поставить под сомнение существование письменного самоотчета в «чистом» виде. К примеру, «Исповедь» Августина, несмотря на явное смысловое сближение с религиозной исповедью, имеет признаки исповеди литературной: адресованность читателю, самоанализ, психологизм, акцент на мыслях, а не на *поступках*: «И мне часто кажется, что когда я радуюсь похвале очень понимающего человека, то я радуюсь росту ближнего или надеждам на этот рост, и наоборот – огорчаюсь его недостатками, когда слышу, как он порицает или то, чего он не понимает, или то, что хорошо. А иногда я огорчаюсь и похвалами себе: если хвалят во мне то, что мне самому не нравится, или оценивают больше, чем они стоят, качества даже хорошие, но незначительные. И опять, откуда я знаю, возникает ли во мне это чувство потому, что я не хочу, чтобы тот, кто меня хвалит, был обо мне другого мнения, чем я сам, и беспокоюсь вовсе не о его пользе: те самые хорошие качества во мне, которые и мне нравятся, становятся мне приятнее, если они нравятся и другому. Если же мое собственное мнение о себе не встречает похвалы, это значит, что в какой-то мере не хвалят и меня, потому что или хвалят то, что мне не нравится, или хвалят больше то, что мне в себе нравится меньше. Не загадка ли я сам для себя?»²²⁸ Другими словами, текст Августина – *переходная* форма литературной исповеди, которая получит дальнейшее развитие в художественной словесности. То же самое относится и к

²²⁷ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 11.

²²⁸ Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеев. СПб.: Наука, 2013. С. 170.

последующим ранним образцам исповедей в европейской культуре, написанных под влиянием «Исповеди» Августина. Среди примеров – «Моя тайна (О презрении к миру)» (ок. 1342–43) Ф. Петрарки.

Из современных ученых о внеэстетической природе исповеди-самоотчета рассуждает М.В. Михайлова. Согласно ее концепции, исповедь «церковная и литературная противоположны по своему внутреннему смыслу»²²⁹: религиозная исповедь «стремится» к *молчанию*, а литературная – к *полноте слова*. Видимое противоречие объясняется принципиальной *внеэстетичностью* религиозной исповеди: «<...> текст исповеди может сводиться к простому перечислению, называнию грехов, не отягощенному какими бы то ни было комментариями. Процесс самопознания, оценки поступков, мыслей и чувств, сопутствующий покаянию, в этом случае остается за пределами произносимого текста»²³⁰. Содержание исповеди действительно выносится за пределы эстетики, поскольку ее конечным адресатом в религиозной картине мира является Бог – исповедник же выполняет роль посредника. «Внутреннее усиление открытия своей души Богу»²³¹, молитва, а также «всеведущность» истинного адресата делают исповедь «превосходящим возможности слова»²³² актом молчания. Действительно, «процедура» исповеди регламентирована, в связи с чем вербальное исповедание грехов часто заключается в их перечислении духовнику. Однако символический смысл покаяние приобретает во внутреннем, безмолвном устремлении души верующего к Богу: «<...> слова – лишь тонкий верхний слой, не выражающий таинство в полноте его смысла, но только указывающий на него»²³³. Отношение к слову в религиозной исповеди хорошо передают хрестоматийные строки Ф.И. Тютчева:

Мысль изреченная есть ложь –

²²⁹ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 9.

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же. С. 10.

²³² Там же.

²³³ Там же. С. 11.

Взрывая, возмутишь ключи,

Питайся ими – и молчи...²³⁴

К рассуждениям Бахтина об исповеди-самоотчете отсылают мысли Михайловой о письменной исповеди: «Сам факт записи, фиксации, устойчивого словесного оформления предполагает читателя <...>. А присутствие другого с его <...> познавательной, этической и эстетической активностью неизбежно *разрушает* исповедь как событие тайного, уединенного предстояния Богу»²³⁵. Апеллируя к трансформации композиционной организации письменной исповеди, изменению адресата (от Бога к читателю), исследователь приходит к *отрицанию* самого факта существования литературной исповеди²³⁶.

Если М.В. Михайлова считает, что символический смысл ритуальной исповеди заключается в *молчании*, то С. Зассе с позиций философии языка и коммуникации отмечает, что в церковной исповеди важная роль отводится как раз *слову*, через которое происходит нравственное очищение кающегося и последующее отпущение грехов священником: «...практика *выговаривания* непосредственно связана с идеей очищения»²³⁷, нравственного выздоровления. Слово служит средством общения между исповедующимся и Богом: оно «является божественным, и тем самым может быть еще и деянием, то есть оказывать воздействие»²³⁸. Акт исповеди заключается в «проговаривании» Слова Божьего: кающийся «повторяет» *слово*, которое необходимо для совершения церковного обряда. Он не только исповедуется в грехах, но и «цитирует» речь «абсолютного Другого»²³⁹, произносит то, что от него ожидают. Цитирование речи абсолютного Другого «позволяет ему

²³⁴ Тютчев Ф.И. Silentium! // Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах. Т. I. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 123.

²³⁵ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 11.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 22.

²³⁸ Там же. С. 26.

²³⁹ Там же. С. 32.

говорить языком д/Другого *о самом себе*»²⁴⁰. Именно это ритуальное слово и является заданным языком, шаблоном для сообщения о грехах и раскаяния в них. Литературные же исповеди часто характеризуются тем, что «содержат критику речи и языка, направленную <...> против ритуализации»²⁴¹. Зассе пишет, что исповедь в литературе «представляет собой некое посягательство, то есть преступление против уставов исповедования»²⁴². Ученый констатирует, что литературные исповеди не могут быть названы традиционными «адаптациями дискурса» религиозной исповеди, так как они представляют собой «литературные разборы исповедей и артикулированного в них понимания языка и говорения»²⁴³.

На первый взгляд кажется, что итоговые положения Михайловой и Зассе противоречат разделяемому нами тезису о преемственности литературной исповеди по отношению к исповеди христианской. Однако на самом деле при некотором уточнении взаимоисключения здесь нет. Михайлова справедливо указывает на диалогическую природу *слова* (оппозиция – безмолвная практика исповеди в «жизни» и «полнота слова» в литературе). Религиозная исповедь предусматривает только устную форму общения с Богом, в то время как появление литературной исповеди становится возможным посредством трансформации данного явления – переноса сокровенных признаний на бумагу. В таком случае нельзя не согласиться с тем, что само словосочетание «письменная исповедь» абсурдно в ритуальном контексте. Кроме того, существование литературной исповеди невозможно без «оглядки» на ценностную позицию другого, то есть без ориентации на читателя, что нарушает сакральный смысл христианской исповеди. Об этом же говорит Зассе, когда называет литературные исповеди «преступлениями» против ритуального *слова*, которое выражает акт смирения и противостоит гордыне, в то время как исповедь в литературе часто содержит «элемент

²⁴⁰ Там же. С. 33.

²⁴¹ Там же. С. 34

²⁴² Там же. С. 59.

²⁴³ Там же. С.58.

самоутверждения»²⁴⁴ и самостоятельное установление ценностей, близких автору или герою. Отсюда – именование литературных исповедей «антиисповедями»²⁴⁵.

Оба исследователя разными путями приходят к общей специфике литературной исповеди, которая является *«изнанкой», своеобразным «негативом» исповеди религиозной*. Если самоотчет-исповедь прорывается «через границы своей человеческой данности к Богу <...>, то литературная исповедь <...> овеществляет <...> личность до завершенности героя эстетической деятельности»²⁴⁶. В свою очередь, Зассе отмечает: «...литературная исповедь обращается уже не только к абсолютному Другому, но и к профанной общественности, к читающей публике, что превращает вербализацию греха между кающимся и Богом в неконтролируемый акт рецепции»²⁴⁷.

Под влиянием «Исповеди» Августина как переходной формы светская исповедь, а вместе с ней и литературная, будучи одной из ее разновидностей, постепенно выходила за границы религиозной картины мира. Предпосылки словесно-художественного «антропоцентризма», характерного для светской исповеди, встречаем уже в автобиографии П. Абеляра «История моих бедствий» (ок. 1132). Целенаправленно говоря о сокровенном, Абеляр не исповедуется в ритуальном смысле, не признает грехи, а *самоутверждает их ценность*, тем самым выделяя себя среди других: «До такой степени сильно он [Фульберт. – О.К.] упрасивал меня, что согласился с моими желаниями (надежду на это я заранее предугадал), и следовал из любви, вручая всю ее [Элоизу. – О.К.] нашему наставничеству (magisterium), чтобы я принимал на

²⁴⁴Абутаева Э.И. Становление и развитие исповедальных форм автобиографической прозы в западноевропейской и русской литературах // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. науч. конф. «Сравн. литературоведение» (V Песпел. чтения) / [редкол.: П.А. Николаев и др.]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 294.

²⁴⁵ См.: Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.

²⁴⁶ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 11.

²⁴⁷ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 59.

себя труд ее обучения как днем, так и ночью, всякий раз по моем возвращении из школы, и мог строго ее наказывать, если чувствовал ее небрежение. Я был весьма удивлен такой его простоватостью в этом деле и про себя не менее изумлялся тому, что он вручал столь нежную овечку голодному волку. Ибо тот вручил ее мне, чтобы я не только учил ее, но и по необходимости сильно наказывал. К чему иному вело это, как не к тому, что он сам дал свободу моим желаниям и предоставил случай, даже если бы мы не хотели, легче склонить ее шлепками к тому, к чему я не мог бы склонить ласками?»²⁴⁸

Именно в литературной форме искажается первоначальный смысл исповеди христианской²⁴⁹: она может либо исключать искреннее раскаяние, покаяние, либо приобретать иронический²⁵⁰, *человекоборческий*²⁵¹ характер. Так, «Исповедь» Руссо, признанная первой светской исповедью в европейской литературе²⁵², «обытовляет исповедные ценности, что привело к превращению исповеди к эстетически самоценной повествовательной игре»²⁵³. Главная цель автора – не исповедание грехов, не утверждение в Боге, а раскрытие личности, ее анализ, доказательство собственной уникальности: «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, – и этим человеком буду я.

Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой, как они. Хорошо или

²⁴⁸ Абеляр П. История моих бедствий / Пер. с лат. С.С. Неретиной. М.: ИФ РАН, 2011. С. 15.

²⁴⁹ Абуталиева Э.И. Становление и развитие исповедальных форм автобиографической прозы в западноевропейской и русской литературах // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. Науч. конф. «Сравн. Литературоведение» (V Поспел. Чтения) / [редкол.: П.А. Николаев и др.]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 239.

²⁵⁰ Пригарина А.С. Реализация исповедальной интенции в разных типах дискурса: дис ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. С. 149.

²⁵¹ По выражению М.М. Бахтина.

²⁵² Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 46.

²⁵³ Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина. Литературно-публицистический и философский жанр // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 8.

дурно сделала природа, разбив форму, в которую она меня отлила, об этом можно судить, только прочтя мою исповедь»²⁵⁴.

Двойственность поступков, греховность, слабость для Руссо – доказательство уникальности, которая является большей ценностью, чем религиозный смысл исповеди. Анализ личности осуществляется не в соответствии с христианскими принципами, а, напротив, посредством их опровержения. Обращение к форме исповеди работает как литературный прием, который позволяет Руссо откровенно «беседовать» с читателем и, в отличие от Августина, заниматься не столько самоосуждением, сколько самооправданием в стремлении исследовать свою душу и понять мотивы собственных поступков: «В данном случае я чистосердечно признался в своем преступлении, и, наверно, никто не скажет, что я стараюсь смягчить свою страшную вину. Но я не выполнил бы своей задачи, если бы не рассказал в то же время о своем внутреннем состоянии и если бы побоялся привести в свое оправдание то, что согласно с истиной»²⁵⁵. С точки зрения христианства раскаяние в поступках и муки совести сближают Руссо с Августином, но в «Исповеди» французского мыслителя эпохи Просвещения нет церковного покаяния и религиозного осознания греха. Руссо обращен к самому себе и к читателю, который художественно завершает его исповедь. Психологизм, эксцентричность и богоборческие мотивы – свидетельство эстетических, а не этических задач данного произведения.

Таким образом, главным критерием разграничения религиозной и светской (в ее литературной разновидности) исповеди становится для нас отношение автора и героя к другому / Другому. От признания (или непризнания) существования Бога зависит позиция кающегося и содержание письменной исповеди. Соответственно, она может либо наследовать религиозной традиции в своем символическом смысле, либо исключать религиозную тематику. Несмотря на то что «Исповедь» Руссо генетически

²⁵⁴ Руссо Ж.-Ж. Исповедь / в пер. Д.А. Горбова и М.Н. Розанова // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1961. С. 9–10.

²⁵⁵ Там же. С. 81.

наследует «Исповеди» Августина, она еще дальше отходит от церковного канона и закладывает основу для литературной традиции. Однако открытым по-прежнему остается вопрос о *жанровом статусе* литературной исповеди и ее конституирующих признаках.

§2. Литературно-художественные формы исповеди

В аспекте теоретической поэтики проблема заключается в том, что литературная исповедь – «свободный неканонический жанр, свободный в выборе и формы, и содержания»²⁵⁶. Однако, несмотря на «размытость» и «диффузность» своих границ, литературная исповедь имеет отличительные формально-содержательные признаки, выделяющие ее среди многообразия художественных произведений²⁵⁷.

Одной из основных черт исповеди является *адресованность*. Вспомним, что в церковной традиции «речь всегда идет о разговоре втроем»²⁵⁸: между исповедующимся, священником и Богом. «Незримый» участник – Наадресат, «владелец» покаянного слова; духовник – свидетель, наблюдатель, осуществляющий своеобразный ритуальный контроль; и, наконец, сам исповедующийся. К Богу «обращена речь как кающегося, так и духовника»²⁵⁹. В литературной исповеди участие также принимают трое: автор, герой и читатель. Религиозные истоки исповеди влияют на художественную *форму* – воспроизведение таинства покаяния, откровенное признание или его имитация²⁶⁰.

Автор исповеди – одновременно первый читатель своего текста, поэтому *в ценностной установке на другого* выражается «раздвоение» его сознания. Передача сообщения о себе в завершенной, художественной форме возможна

²⁵⁶ Жиркова М.А. Исповеди в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис ... канд. филол. наук. СПб., 1997. С. 24.

²⁵⁷ См. также: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 162.

²⁵⁸ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 41.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Там же. С. 15.

посредством *временной* отдаленности автора от героя²⁶¹: «Я был еще совсем юным, когда меня поразила чудовищная нравственная болезнь, и теперь хочу описать то, что происходило со мной в течение трех лет»²⁶². Эта временная дистанция имеет принципиальное значение. Герой литературной исповеди может пройти сложный путь от покаяния в грехах до нравственного перерождения, в то время как автор исповеди изначально отделен от него: «Он пережил некий кризис, результатом которого стало рождение нового человека, желающего не только публично покаяться, но и поведать окружающим о возможности возрождения души»²⁶³.

Читатель, в свою очередь, эстетически завершает литературную исповедь и занимает особую позицию по отношению к автору и герою. С одной стороны, эта позиция – *сопереживание* герою, «узнавание в условиях воображения аналогов жизненной реальности»²⁶⁴. С другой стороны, по отношению к автору это позиция *субъекта сотворческой деятельности*²⁶⁵, «усмотрения творческой воли автора в целостной завершенности воображаемого мира»²⁶⁶. Разумеется, речь идет не о реальном читателе – в противном случае мы бы вернулись к самоотчету-исповеди (*к этической, религиозной исповеди*), поскольку реальный читатель связан с автором жизненным контекстом, этическими оценками – а об установке *на слушающего (читателя), то есть об имплицитном (внутритекстовом) читателе*²⁶⁷.

Кроме имплицитного читателя, в литературной исповеди встречается «образ читателя» (эксплицитный читатель)²⁶⁸. Во-первых, *субъект может*

²⁶¹ Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 164.

²⁶² Мюссе А. Исповедь сына века / пер. с фр. Д. Лившиц и К. Ксаниной. М.: Гослитиздат, 1958. С. 5.

²⁶³ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

²⁶⁴ Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М: Академия, 2004. С. 79.

²⁶⁵ Там же. С. 174.

²⁶⁶ Там же. С. 79.

²⁶⁷ Лавлинский С.П. Читатель // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 294.

²⁶⁸ Там же.

непосредственно обращаться к нему в тексте (читатель существует внутри произведения как персонаж, его слово «идеологически и эстетически» является чуждым слову автора)²⁶⁹. В отличие от священника, выполняющего роль свидетеля покаяния, читатель понимается «как объект убеждения, завоевания»²⁷⁰: «Посему я не признаю за собою вины, но даже если бы и признавал ее, то, вероятно, все же решился на эту исповедь, с мыслью о пользе, которую может она сослужить всем употребляющим опиум. Ты можешь спросить: кто же эти люди? К сожалению, читатель, число их огромно. В этом я уверился много лет назад, когда пытался подсчитать всех...»²⁷¹.

Во-вторых, авторское представление о читателе как, например, о представителе конкретной эпохи порождает «воображаемого» читателя. Сравнивая литературную и религиозную исповеди, отметим, что воображаемый читатель – это проекция духовника или исповедника. При этом такой читатель может быть адресатом ненадежного рассказчика или отдельного героя произведения²⁷², может реагировать на «явление жизненного и этического характера»²⁷³, в то время как имплицитный читатель занимает эстетическую позицию и участвует в создании художественного целого.

В литературной исповеди рассмотренные типы читателей – неотъемлемая часть формы, *фигура текста*²⁷⁴. Так, воображаемый читатель может проявляться в рамочных компонентах (в предисловии, приветственной речи), в адресации исповеди конкретному или абсолютному д/Другому: «Такова, возлюбленный брат во Христе и ближайший товарищ по долгой беседе, история моих бедствий, среди которых я тружусь непрерывно, как бы с молодых ногтей; того, что я написал ради твоего уединения и

²⁶⁹ Чернец Л.В. Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1205.

²⁷⁰ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 12.

²⁷¹ Томас де Квинси. Исповедь англичанина / в пер. С.Л. Сухарева. СПб.: Пальмира, 2018. С. 9–10.

²⁷² Там же. С. 62.

²⁷³ Там же. С. 97.

²⁷⁴ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 15.

несправедливости, которой ты подвергся, достаточно, чтобы, как я предупредил в начале письма, ты рассудил: в сравнении с моим твой гнет или никакой, или слабый, и ты обдумаешь его тем терпеливее, чем он легче»²⁷⁵.

Имплицитному же читателю присуща «вненаходимость», которая наделяет его функцией высшей инстанции. Сюжетно это позволяет подчинить все события в произведении «верховному ценностному центру»²⁷⁶. Вспомним эпизод самооправдания из повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей»: совершив прегрешение, герой «боится не собственного исповедального слова, а возможности уронить ту высшую точку, на которую он нравственно ориентируется»²⁷⁷. Момент исповеди героя перед Пашенькой – кульминационный для всего произведения – трактуется как стремление Сергия спастись²⁷⁸. Исповедь Сергия перерастает в рассказ Пашеньки о своей жизни. Структура «двойной» исповеди делает читателя полноправным участником исповеди наряду с Богом, которому приходится судить уже не одного, а обоих героев. Отметим, что прием «двойной исповеди», по свидетельству исследователей, Толстой заимствовал из повести «Исповедь Джэнет» Дж. Элиот, в которой «вместо отпущения грехов [Джэнет. – О.К.] мистер Триан начинает ответную исповедь, признаваясь в итоге в грехах более тяжких, чем у героини»²⁷⁹. Таким образом, в литературной исповеди могут присутствовать все три типа читателей, однако наличие имплицитного (внутритекстового) читателя является обязательным условием.

В ткани художественного произведения косвенным указанием на адресацию можно считать также «ряд сюжетных ситуаций»²⁸⁰. Среди них О.А. Джумайло выделяет «пребывание под арестом и судом» («Корсар» Дж. Байрона, исповеди в произведениях М.Ю. Лермонтова, исповедь Мити

²⁷⁵ Абеляр П. История моих бедствий / пер. с лат. С.С. Неретиной. М.: ИФРАН, 2011. С. 55.

²⁷⁶ См.: «К философии поступка» М.М. Бахтина.

²⁷⁷ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 105.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Гнусова И.Ф. «Исповедь Джэнет» Джордж Элиот и «Отец Сергей» Л.Н. Толстого: сострадание вместо поучения // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. №. 1 (25). С. 84.

²⁸⁰ Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис ... докт. филол. наук. М., 2014. С. 39.

Карамазова перед судом в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского). К данным ситуациям можно добавить и ожидание смерти (Г. де Мопассан «Исповедь», 1883; «Исповедь перед казнью» С.И. Левенбука, изд. в 1911), обреченность (исповедь Ипполита в романе Достоевского «Идиот»), совершение преступления («Исповедь преступника» Д.А. Линева, изд. в 1881). Создание автором пограничных ситуаций «провоцирует героя к обнаружению своей подлинности, <...> к открытию, предъявлению этой подлинности миру»²⁸¹. «Тематическим маркером адресации» считаются и упоминания героя о желании им написать и/или опубликовать свое признание, поведать свою историю всему миру («Исповедь Ставрогина» в «Бесах» Достоевского)²⁸².

Структурный принцип адресованности литературной исповеди читателю отсылает нас к таинству покаяния. Можно говорить о ее фиктивном диалогическом характере, поскольку «сам акт письма предполагает акт чтения, даже если пишущий скрывает от других свои записи»²⁸³. Читатель наследует функцию исповедника/Бога из христианской исповеди, играет роль судьи, поскольку именно он должен «вынести приговор»: простить или не простить героя. *Фиктивная* диалоговая ситуация распространяется за пределы текста в соответствии с замыслом автора – «*читатель читает самого себя*»²⁸⁴, так как его полемика с текстом, его приговор – органическая часть художественной исповеди. «Разыгрывая» ситуацию речевого общения, автор «ставит вопросы, сам на них отвечает, возражает себе самому»²⁸⁵. Происходит имитация первичного жанра – диалога, при этом исповедь всегда остается монологическим высказыванием, поскольку *фактически речевой субъект не меняется* (ведущим участником остается автор, а не читатель). Соответственно, фиктивный диалог в исповеди, ориентируясь на читателя,

²⁸¹ Там же.

²⁸² Там же.

²⁸³ Чернец Л.В. Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1205.

²⁸⁴ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 16.

²⁸⁵ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 162.

подразумевающая его, все же остается монологическим высказыванием. М.С. Уваров отмечает: «Текст исповеди возникает только тогда, когда необходимость покаяния перед Богом выливается в покаяние перед самим собой»²⁸⁶. Стремление получить признание другого в литературной исповеди может быть связано с желанием исповедующегося *оправдать себя перед адресатом, получить его одобрение или признание*²⁸⁷. Такая особенность исповеди связана с тем, что Бахтин назвал «лазейкой» или последним словом о себе²⁸⁸. Маскируясь под слово о себе, «окончательное определение себя», исповедь рассчитывает на «противоположную оценку себя другим»²⁸⁹. Исповедующийся может осуждать себя, признаваться в содеянном, но на самом деле его цель – спровоцировать «похвалу» другого, он *требует оправдания от другого*, при этом оставляет «лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно не согласится с ним»²⁹⁰.

Как видно, анализ структурных особенностей исповеди помогает провести грань между *жизненным* и *художественным словом*, однако отличить литературную исповедь от других форм словесного искусства не представляется возможным без обращения к содержанию текста, «диктующему» его построение. В литературе исповедь относится к тому «дискурсу, который по определению не содержит лжи»²⁹¹, служит показателем откровенности²⁹². Следовательно, трансформируя религиозную практику, но не обладая ритуальным, обрядовым смыслом (его *придумывает* автор²⁹³), текст исповеди подчинен закону, ориентируясь на который, исповедующийся

²⁸⁶ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 24.

²⁸⁷ Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 142.

²⁸⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 176.

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Там же.

²⁹¹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 267.

²⁹² Абуталиева Э.И. Становление и развитие исповедальных форм автобиографической прозы в западноевропейской и русской литературах // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. науч. конф. «Сравн. литературоведение» (V Поспел. чтения) / [редкол.: П.А. Николаев и др.]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 296.

²⁹³ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 15.

искренно «приходит к осознанию собственной виновности»²⁹⁴. Неслучайно при идентификации литературной исповеди отталкиваются от наличия или отсутствия в произведении «искренного и полного сознания, объяснения убеждений, помыслов и дел»²⁹⁵, чистосердечных признаний. И если в религии показателем искренности служит факт покаяния перед «всенаходимым» Богом, то в литературе наличие искренности объясняется генетическим основанием литературной исповеди по отношению к религиозной: «...исповедь – это слово, обращенное к Богу, а солгать Богу невозможно»²⁹⁶. В то время как большинство исследователей принимают искренность как аксиому, Джумайло поднимает проблему «театрализованности» художественной исповеди. Не только потому, что «исповедальное слово несовместимо с требованием полной искренности», но и в связи с тем, что в исповедальном романе возможно как «перволичное», так и «третьеличное» повествование, в котором сознание исповедующегося персонажа обрамлено сознанием нарратора²⁹⁷ и, соответственно, не может восприниматься как искреннее высказывание. В данной перспективе необходимо обращаться уже не к истокам исповеди, а исследовать ее трансформацию, чему будет посвящена следующая глава нашей работы.

По мнению Уварова, «не существует единого вербального кода исповеди. Ее язык является эзотерическим по своей природе. В этом смысле он синтетичен и всеобщ, как, например, всеобщ язык русского юродивого, проповедь которого оказывается инверсией Блаженного слова»²⁹⁸. С лингвистической точки зрения, искренность в «интимном» речевом акте предполагает описание психологического состояния человека, которое соответствует его внутреннему ощущению²⁹⁹. На морфологическом уровне это

²⁹⁴ Там же.

²⁹⁵ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 25.

²⁹⁶ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 267.

²⁹⁷ Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис ... докт. филол. наук. М., 2014. С. 34.

²⁹⁸ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 35.

²⁹⁹ Searle J.R. Speech acts: An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. P. 65.

проявляется в выборе формы повествования от первого лица – Ich-Erzählung. На стилистическом – выражается в том, что исповедь выглядит «не как цельный и законченный текст, а как сырой, необработанный материал для написания полноценного текста», то есть как «жизненный» текст³⁰⁰. Считается, что «красота» высказывания может искажать «смысл сообщения» и, соответственно, «отвлекать внимание читателя от главного» – прегрешений, раскаяния, признания и чувств, «сопровождающих воспоминания» о них³⁰¹. Эмоции, переживаемые исповедующимся, бывают противоположными: «...искренность в разные моменты и в разных прагматических условиях может, не становясь притворной, сопровождать разные высказывания и выражения противоположных чувств»³⁰². Искренность («свойство общения») высказывания необязательно предусматривает его истинность («свойство суждения»)³⁰³. Однако в исповеди вопрос искренности решен сам собою: «В сообщении исповедальной правды заинтересован не сам адресат, а говорящий. Именно говорящему важно, чтобы его выслушали, о нем знали, его поняли, простили»³⁰⁴. «Правда» исповеди не вызывает любопытства или сомнения, поскольку в таких речеповеденческих актах, как исповедь, признание, покаяние, заложена *сема искренности*.

В литературном произведении, в отличие от самоотчета-исповеди, «чистое покаяние» невозможно, поскольку искренность здесь не связана напрямую с фактичностью и документальностью (недоверность автобиографических сведений отмечена уже в ранних образцах исповедей, например, у Руссо)³⁰⁵. Однако исповедь в литературе XIX–XX веков, используя это «преимущество», то есть сохраняя формальную ориентацию на искренность, научилась имитировать признание и даже приобретать иронический характер (см. примеры «ложных исповедей» у

³⁰⁰ Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 85.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же. С. 600.

³⁰³ Там же. С. 601.

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

Ф.М. Достоевского, «ненадежного рассказчика» у В.В. Набокова). В этом случае нельзя опровергнуть «правдивость», пока это не сделает сам герой (случай исповеди «с лазейкой» у Достоевского, согласно концепции Бахтина).

Итак, диапазон содержания литературной исповеди предельно широк: от раскаяния и покаяния до самоутверждения и обличения другого. При этом слово исповеди в литературе всегда *добровольно*³⁰⁶. Данный признак позволяет отделить его от *реактивного* слова в практике психоанализа, с одной стороны, и от принудительных форм дознания (о чем уже говорилось в наших вводных замечаниях) – с другой. Исповедь всегда выражает *сознательное намерение* человека признаться в содеянном, рассказать свою историю грехопадения/очищения/перерождения. «Бессознательное», как показывает логика наших рассуждений, выходит за рамки обсуждаемой здесь проблемы. Рассмотрение исповеди с точки зрения выражения подсознательных мотивов автора в творчестве (пример тому – изучение И.Д. Ермаковым исповедей в произведениях Достоевского)³⁰⁷ не представляется нам корректным еще и потому, что оно не учитывает один из характерных признаков литературной исповеди – дистанцию между автором и героем в художественном, то есть эстетически завершенном произведении. Так, анализируя исповедь Ефимова в романе «Неточка Незванова», Ермаков демонстрирует связь между психологическим состоянием автора и поступками героя в рамках художественного произведения: «...неуверенность в себе, сомнения, способность сильно переживать мешают писателю работать над своими произведениями совершенно так же, как он описывает это у Ефимова, у человека с несомненным дарованием и в то же время неспособного, благодаря внутренним противоречиям, добиться чего-либо путем обязательной, принудительной работы. Конечно, здесь, как и в других своих исповедах, Достоевский усиливает, доводит до предельного напряжения

³⁰⁶ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 268.

³⁰⁷ См.: Ермаков И.Д. Исповедь в творчестве / публ. М.И. Давыдовой // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 56–75.

то, что на самом деле, вероятно, было не столь крайне»³⁰⁸. Подобного рода профанные суждения нецелесообразно учитывать при собственно филологическом анализе литературно-художественных исповедей.

Исповедь ориентирована на внутреннюю жизнь человека, и, хотя может отталкиваться от биографии, внешние события не имеют в ней определяющего значения. Автор повествует либо о жизненном пути в целом с точки зрения духовного становления (как это делает Руссо), либо о нескольких событиях, которые на него особенно повлияли, либо о каком-то поступке персонажа (исповеди героев Достоевского). Поскольку внешняя (биографическая) составляющая литературной исповеди далеко не всегда выполняет структурообразующую функцию и сюжет как таковой может отсутствовать (его заменяет напряженная духовная деятельность), *сюжетность* сама по себе не выступает здесь определяющим признаком. У того же Достоевского она то присутствует в произведениях («Исповедь Ставрогина» в романе «Бесы»), то отсутствует, когда «цепь эпизодов нанизывается на некоторую моральную, философскую или психологическую тему исправления, нравственного возрождения, усыпления или же очищения совести и искупления греха страданием»³⁰⁹ («Исповедь горячего сердца» Мити в романе «Братья Карамазовы»). Кроме того, наличие сюжета и его характер зависят от рода литературы. Естественно, в эпосе исповедь получает больше возможностей для развертывания событийного ряда. Так, рассматривая исповедь как сюжетную ситуацию или действие, предвещающее резкое развитие сюжета в романе Достоевского «Идиот», А.Б. Криницын описывает ситуацию «пети-жё» во время празднования именин Настасьи Филипповны и отмечает, что «типичная исповедальная ситуация» (исповедь по очереди), в которой оказывается каждый герой, является профанной: в итоге «честно играет» лишь Фердыщенко, в то время как остальные «рассказывают литературно обработанные истории, и невозможно оценить, были ли герои искренни при

³⁰⁸ Там же. С. 58.

³⁰⁹ Гроссман Л.П. Стилистика Ставрогина: К изучению новой главы «Бесов» // Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. С. 159.

выборе своего худшего поступка»³¹⁰. Однако такая ситуация исповеди нужна автору для дальнейшего разворачивания сюжета: общая ложная исповедь подготавливает главную героиню романа – Настасью Филипповну – к собственной исповеди и неожиданному решению, которое выступит катализатором развития действия. Кульминацией начавшейся «всеобщей» исповеди таким образом становится момент *истинной* исповеди героини. Нетрудно заметить, что в таком случае исповедь подчиняется общему сюжету романа и выполняет функцию внешнего действия. Это отличительная черта исповедей в роли вставных элементов эпических или лироэпических произведений, когда сюжетность присутствует в самой ситуации исповеди. Например, в романах Достоевского исповедь как вставной сюжет подразумевает инсценировку светской или религиозной исповеди: в нем обязательно наличие слушателя (или слушателей), который *играет роль* духовника. Формальное воспроизведение ситуации исповеди необходимо для того, чтобы дать герою на сюжетном уровне завладеть словом.

Другой формой исповеди – сюжетообразующим приемом, который провоцирует развитие действия и нередко становится кульминацией художественного произведения, является *всенародное покаяние*. Данный тип исповеди связан с ментальными представлениями о грехе, идущими от церковной исповедальной традиции. Наибольшее распространение всенародное покаяние получило в русской литературе XIX в. Вспомним покаяние Катерины в драме «Гроза» (1859) А.Н. Островского или попытку покаяния Раскольникова на площади. В частности, всенародное покаяние Катерины связано не со стремлением героини искупить свою вину – супружескую неверность, а с невозможностью лгать и жить вне нравственного закона, то есть вне Бога. Такое православное представление о грехе и наказании присуще всем жителям Калинова, которые привержены ценностям патриархального уклада. Невозможность свободного следования

³¹⁰ Криницын А.Б. Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 115.

христианскому закону, который перестает быть «благодатным» для Катерины, – вот главная причина всенародного покаяния героини³¹¹. Не получив прощения, Катерина просит Бориса подавать нищим, чтоб они молились за ее грешную душу. Эта просьба наглядно демонстрирует православное «народное представление о тяжести греха, который нельзя снять личными молитвами, однако возможно заступничество других»³¹². В западноевропейской художественной словесности тоже можно встретить примеры всенародного покаяния. Так, в романе «Алая буква» (1850) американского писателя Н. Готорна, в котором описывается пуританское общество, молодой пастор Димсдейл, согрешивший с Эстер Прин, принявшей на себя позор и всеобщее осуждение, публично кается у позорного столба на площади перед народом после проповеди и умирает на руках падшей с ним женщины. Приведенные примеры лишний раз подтверждают связь литературной и церковной исповедальных традиций: как религиозность православного народа порождает его ментальные представления о грехе, так и строгие религиозные правила описываемого в романе Готорна пуританского общества определяют мотивы всенародного покаяния.

Однако сам процесс исповедания в художественной литературе «слабосюжетен». Отсутствием внешнего действия характеризуются самостоятельные произведения-исповеди. Так, Джумайло на материале английского исповедального романа 1980–2000-х гг. рассматривает сюжетные особенности исповеди в эпосе: «...установка на биографические детали в автобиографическом повествовании не является первостепенной, <...> важна установка на эпизоды экзистенциальной значимости»³¹³. «Личный» (внутренний) сюжет конструируется на основе рассказа героя о «субъективно значимых событиях травматического характера», а также на

³¹¹ Есаулова Е.Н. Народное религиозное сознание в «Грозе» А.Н. Островского // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 295.

³¹² Там же.

³¹³ Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис ... докт. филол. наук. М., 2014. С. 32.

«последовательности их сцепки в повествовании и оценку в двойной перспективе прошлого и настоящего»³¹⁴.

Завязка в исповеди всегда связана с кризисом «Я» («Исповедь» Руссо). Развитие действия спровоцировано попыткой понять и «смоделировать» себя. Развязка «дана в открытом финале», поскольку художественная исповедь хотя и является эстетически завершенным произведением, но не может строиться как роман, то есть свидетельствовать, например, о будущем героя, поскольку имитирует незавершенное жизненное высказывание (о различиях между исповедью и эготекстами см. в следующей главе). Джумайло утверждает: «...композиция сюжета [исповеди. – *О.К.*] обязательно включает фрагменты прошлого в их непосредственной связи с настоящим героя – ситуацию “возвращения”»³¹⁵. Иными словами, события прошлого из жизни героя даются не с целью развития внешнего действия, а наоборот, избираются автором для сюжетности внутреннего действия. Вспомним эпизод из «Исповеди» Августина о краже груш. Он не просто упоминает его, а фиксируется на нем, чтобы осознать стыд и «вернуться к источнику этого стыда»³¹⁶. Автору важно не перечислить греховные поступки (как это происходит в религиозной исповеди), а описать «развернутую в несколько этапов логику их постепенного осознания как ситуаций, сопряженных с переживаниями экзистенциального характера»³¹⁷. Именно поэтому исповедь может быть представлена как «монтаж воспоминаний», за которым скрывается кризис самоидентификации³¹⁸. По мнению Криницына, «стремление к документальности и всесторонности, присущее автобиографии, сменяется выборочностью фактов, выстроенных по принципу их морально-этической значимости (например, самые стыдные или, наоборот, оправдывающие автора в его глазах)»³¹⁹.

³¹⁴ Там же. С. 44.

³¹⁵ Там же. С. 30.

³¹⁶ Там же. С. 37.

³¹⁷ Там же. С. 34.

³¹⁸ Там же. С. 35.

³¹⁹ Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М.: МАКС Пресс, 2001. С. 101.

Сюжетность художественная исповедь сохраняет и в лироэпике. «Русским романтикам 30-х годов, – пишет Л.Я. Гинзбург, – присуще напряженное внимание к идее личности, в такой форме и степени не свойственное ни людям декабристской закваски, ни даже идеалистам-романтикам, сложившимся в 20-х годах»³²⁰. Примеры можно обнаружить уже у В.А. Жуковского и Е.А. Баратынского³²¹. В свою очередь, декабристами исповедь использовалась как прием для выражения политической позиции «устаи исповедующегося героя» («Исповедь Наливайки» у К.Ф. Рылеева). Активное же освоение художественной исповеди, по мнению исследователей, началось с романтической поэмы³²², нуждавшейся в новых приемах для раскрытия внутреннего мира героя, который вступал в противостояние с обществом и обрекал себя на одиночество. Ситуация исповеди соответствовала решению такой задачи. При этом молитвенно-покаянные тона в романтической исповеди отсутствовали. Герой-бунтарь оказывался «единственным носителем адекватного знания о себе»³²³, которое он либо сообщал слушателям, либо сохранял в тайне. Форма исповеди позволяла автору показывать внутренний мир человека, «не овнешняя» его и «избегая собственной прямой оценки его действий»³²⁴. Под влиянием Дж. Байрона трансформированный вариант таинства исповеди приобрел в творчестве М.Ю. Лермонтова черты «морального самоутверждения»³²⁵.

Позднее богоборческие мотивы лироэпических исповедей получают развитие в романах Достоевского. Характерная черта таких исповедей – *формальная* обращенность исповедующегося к тому, «кто судит его грехи»³²⁶. Создание *ситуации исповеди* необходимо автору не для того, чтобы показать

³²⁰ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 140.

³²¹ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 201.

³²² Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

³²³ Там же. С. 86.

³²⁴ Там же.

³²⁵ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 201.

³²⁶ Там же.

раскаяние. Напротив, герой «отстаивает ценность совершенного им в жизни»³²⁷. Мнимая диалогичность богоборческой исповеди обусловлена противопоставлением «всему миру» романтического героя, который не верит в истинность божественного и человеческого суда. Вспомним обращение лермонтовского героя «Исповеди» к исповеднику:

Ты здесь опять! Напрасный труд!..
 Не говори, что божий суд
 Определяет мне конец³²⁸.

В результате герой не только отказывается от исповедания грехов, но и «возлагает их отпущение на самого себя»³²⁹. Не доверяя *слову* исповеди (ср. знаменитые строки из поэмы «Мцыри»: «А душу можно ль рассказать?»), романтический герой отстаивает ценность свободы:

Кого любил? Отец святой,
 Вот что умрет во мне, со мной;
 За жизнь, за мир, за вечность вам
 Я этой тайны не продам!³³⁰

Лирикоэпическая исповедь сохраняет черты, присущие формам исповеди в эпосе: сюжетность, наличие духовника, момент исповеди. С одной стороны, герой «Мцыри» в буквальном смысле исповедуется в монастыре, а с другой – Лермонтов делает акцент на внутреннем мире персонажа: мы почти не видим описания его внешности или развития любовной линии. Все внимание сосредоточено на чувствах. С точки зрения содержания эту поэму можно назвать антиисповедью, поскольку герой не желает быть понятым и не стремится к предельной откровенности.

Что касается лирики Лермонтова, то в ней получает распространение другой тип исповеди – монологический. Исследователи называют его

³²⁷ Там же.

³²⁸ Лермонтов М.Ю. Исповедь // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Поэмы и повести в стихах. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 128.

³²⁹ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 201.

³³⁰ Лермонтов М.Ю. Мцыри // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Поэмы и повести в стихах. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 130.

исповедью «для себя»³³¹. Она выражает духовные поиски лирического героя, оставшегося наедине с самим собой. Так, в стихотворении «Я не хочу, чтоб свет узнал...» заявлен отказ от «внутреннего оправдания со стороны любого другого человека»³³²:

И пусть меня накажет тот,
Кто изобрел мои мученья;
Укор невежд, укор людей
Души высокой не печалит...³³³

Данная форма исповеди сближается с тем, что Бахтин называл «самоотчетом-исповедью». В ней практически исключаются трансгредиентные моменты (исповедник и т.д.). Обрекая себя на роль высшего нравственного судьи, герой утверждает «этическую свободу в выборе одного поступка по отношению к другому»³³⁴. (В скобках также заметим, что позднее, во второй половине XX века, исповедальный характер в лирике станет неотъемлемой чертой авторской и бардовской песни, прежде всего под влиянием индивидуальной манеры исполнения таких авторов, как Б.Ш. Окуджава, В.С. Высоцкий, А.А. Галич)³³⁵.

Несмотря на свою хрестоматийность, приведенные примеры из произведений Лермонтова репрезентативны для демонстрации авторских возможностей при построении стратегии исповедального дискурса³³⁶ в лироэпических и лирических произведениях. В данном случае можно говорить о содержательности художественной формы: категория поступка,

³³¹ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 201.

³³² Там же.

³³³ Лермонтов М.Ю. Я не хочу, чтоб свет узнал...// Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. I. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 290.

³³⁴ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 82.

³³⁵ См.: подробнее: Богомолов Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. 528 с.

³³⁶ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 86.

реализованного в бунте против Бога или общества, делает исповедь «бытийным содержанием поэтического целого произведения»³³⁷.

Романтическая исповедь также заявляет о себе в эпосе: «Исповедь сына века» А. де Мюссе, «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» Т. Де Квинси и др. По замечанию Криницына, исповедь как прием прямого психологического изображения в этих романах следует «из единства сознаний автора и главного героя»³³⁸. Однако такая точка зрения верна лишь отчасти. «Исповедь сына века», например, хоть и привлекает возможности исповеди в полной мере, но использует ее для того, чтобы запутать читателя относительно своей подлинности³³⁹. Исповедь в данном случае – «обрамляющий» прием, который задает горизонт ожиданий.

В структуру реалистического романа исповедь зачастую встраивается как вставной элемент. Образцовыми в этом отношении традиционно считаются романы Достоевского³⁴⁰, а яркими примерами из них – исповедь Ставрогина, не вошедшая по цензурным соображениям в первое издание «Бесов», «Легенда о Великом инквизиторе» Ивана Карамазова, раскрывающая идею главного героя. Исповедь воспринимается здесь как средство прямого психологизма, «наравне с внутренним монологом и повествованием в форме дневника»³⁴¹, поэтому нередко литературоведы отождествляют исповедь как вставной элемент и как прием психологического изображения. Однако известно, что автор может использовать исповедь не только для раскрытия внутреннего мира героя (см. «Исповедь горячего сердца» Мити Карамазова), но и как иронический прием (в уже упомянутой «Исповеди сына века» А. де Мюссе) или средство выражения идейной позиции («Великий инквизитор» в «Братьях Карамазовых»). Иными словами, исповедь как вставной эпизод –

³³⁷ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 82.

³³⁸ Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 4.

³³⁹ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 86.

³⁴⁰ Жиркова М.А. Исповеди в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1997. С. 49.

³⁴¹ Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 4.

более широкое понятие, психологическая составляющая которого – только одна из возможных функций.

Исходя из аргументированного тезиса о генетической преемственности литературной исповеди по отношению к религиозной, мы полагаем, что для классической драмы, сформировавшейся в дохристианскую эпоху, «чистая» исповедь не характерна. Ограниченность приемов драматического произведения и его ориентация на «внешнее» сценическое действие не благоприятствуют созданию интимной обстановки, интенции откровенности и исповедальности. Если в лирике и эпосе допускается разная степень близости автора и героя, то в драме дистанция между ними более зримая. Закономерно, что по нашей проблематике количество исследований на материале драматического рода литература невелико, при этом посвящены они не исповеди как таковой, а исповедальности, что только подтверждает сказанное³⁴². Так, в распространенных с конца XX – начала XXI века монопьесах и пьесах-монологам («Нелегал» В. Тетерина, 2005; «Табу, актер!» С. Носова, 2005; «Пельмени» О. Михайлова, 2005; «Прощай, настройщик!» В. Леванова, 2007; и др.) в русской драматургии трансформируется повествовательная техника: «...исповедальность <...> создает особую интимную манеру общения с читателем, а также иллюзию соавторства писателя и читателя»³⁴³. Трансформацию исповедальное слово переживает также в монопьесах Е.В. Гришкова³⁴⁴. Драматург отходит от традиционных канонов пьесы, имитируя доверительную беседу, тем самым стирая границу между автором и зрителем. Эффект исповедальности достигается за счет диффузии жанров: монопьеса выстроена по принципу «потока сознания», но

³⁴² См.: Черниенко Л.В. Об одной из форм психологического анализа в русской литературе рубежа тысячелетий // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. 2018. Т. 2. № 1. С. 199–208; Чепурина В.В. Репрезентация исповедальности в текстах «новой драмы» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства / [отв. ред. Н. Прокопова]. Кемерово: КеМГУКИ, 2011. № 9. С. 205–214.

³⁴³ Черниенко Л.В. Об одной из форм психологического анализа в русской литературе рубежа тысячелетий // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. 2018. Т. 2. № 1. С. 202.

³⁴⁴ Громова М.И. Евгений Гришковец – «человек-театр» // Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2007. С. 333–360.

при этом «в нее “вмонтированы” элементы драмы» (об этом свидетельствует наличие ремарок, диалогов, монологов)³⁴⁵. Гришковец «ломает традиционную драматургическую структуру и придает ей повествовательный характер», позиционируя свои пьесы как пересказ историй из своей жизни, разговор со зрителем³⁴⁶. Среди таких пьес – «Как я съел собаку» (1998), «Дредноуты» (2001), «ОдноврЕмЕнно» (2004). В монопьесах Гришковца «лиризм проявляется в раскрытии внутреннего мира героя, в его исповедальных монологах и искренних до наивности рассуждениях, вызывающих сопереживание»³⁴⁷. Субъективные переживания героя кажутся объективными, искренность выражается в совпадении автора и героя, режиссера и актера, «действительность преломляется в сознании автора-рассказчика, а иллюзия одновременности сохраняется за счет перебивки временных пластов и событий, сфокусированных в повествовании от одного лица»³⁴⁸. Таким образом, исповедальность в моноспектакле чаще всего создается посредством установки на искренность, отсутствия сценографии, декораций, других действующих лиц и прямого контакта со зрителем.

Отдельного упоминания заслуживает документальный театр, который появился в Германии 1920-х гг., но получил широкое распространение только в XXI веке³⁴⁹. Зрителю представляется подлинный текст, изначально не предназначенный для сцены и не сочиненный драматургом (например, свидетельства реальных людей в технике *verbatim*³⁵⁰). Одним из самых известных воплощений документального театра в России стал «Театр.doc», основанный в 2002 г. в Москве как независимая площадка. Ее девиз – «Театр, в котором не играют» – наглядно демонстрирует «позицию ноль» – важнейший принцип документального театра, заключающийся в

³⁴⁵ Гончарова-Грабовская С.Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2009. № 3. С. 27.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же. С. 28.

³⁴⁸ Там же.

³⁴⁹ Сапизак М. Документальный театр: «чернуха» или маленькая правда в эпоху тотальной постправды? [Электронный ресурс] // URL: <https://porusski.me/2019/05/06/095-dokumentalnyj-teatr/> (дата обращения: 13.02.2025).

³⁵⁰ См.: Забалуев В., Зензинов А. Verbatim // Октябрь. 2005. № 10. С. 112–128.

«неподготовленности» актера к действию³⁵¹. Среди наиболее репрезентативных спектаклей – «Взрослые снаружи» (2017) М. Угарова, «Когда мы пришли к власти» (2018) З. Заудиновой.

Современные театроведы и критики сходятся во мнении, что документальный театр – не отдельный жанр, а прием, техника создания театрального спектакля, которая «демократизируется и предпринимает попытки стать фактом самой жизни»³⁵². Учитывая многоаспектность данного понятия, исследователи выделяют несколько видов документального театра. Популярной практикой в российских театрах выступает *verbatim* – «отказ от привлекаемой извне литературной пьесы»³⁵³ и использование интервью в качестве документального источника, расшифровки которого и служат основой для постановки. Главное отличие вербатима от других техник – не просто наблюдение за интервьюируемыми и воспроизведение их манеры говорения, жестов, а сознательное включение личности актера в «изучение повседневности». По мнению П.А. Руднева, влияние техники *verbatim* и документального театра в целом подтверждается признанием данных приемов в театральных вузах (прежде всего в Школе-студии МХАТ)³⁵⁴. Разновидность вербатима, техника «подслушано» («донор» информации не знает о том, что его снимают/записывают на диктофон, или узнает об этом впоследствии), отдаленно напоминает практику индивидуальной исповеди в католицизме: находящийся в исповедальне священник как бы «подслушивает» исповедь кающегося.

Вместе с тем различают театр документа (в основе постановки – документ, «уже существующий в реальности», чаще всего исторический документ («Чук и Гек» М. Патласова, 2016)); свидетельский театр – форму, при которой артистом становится «донор информации»³⁵⁵. Примерами служат

³⁵¹ Руднев П.А. Этика документального театра: «Публицистика – тоже искусство» // Знамя. 2018. № 2. С. 204.

³⁵² Школина О.В. Документальный театр в России: от истоков до современности. [Электронный ресурс] // URL: <http://teatrologia.ru/praktika/11> (дата обращения: 13.02.2025).

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ Руднев П.А. Этика документального театра: «Публицистика – тоже искусство» // Знамя. 2018. № 2. С. 201.

³⁵⁵ Там же.

спектакль «Я (не) уеду из Кирова», поставленный в кировском театре «На Спасской» (2011), социальный проект М. Патласова «НеПРИКАСАЕМЫЕ» (2017). Жанровая пограничность делает возможным использование документальности как приема, с помощью которого автор выходит на новый уровень коммуникации со зрителями: лиризм, исповедальность, установка на искренность способствуют эмоционально-целостному восприятию спектакля. Таким образом, диапазон форм документального театра предельно широк: его возможности варьируются от объективного исследования до лирической исповеди в монологах героев.

Разумеется, исповедальность можно обнаружить не только в современной драматургии, но и в речах Гамлета, не говоря уже о размышлениях чеховских героев (яркий пример – «Дядя Ваня»), персонажей драм А.М. Володина, А.В. Вампилова и других писателей, в творчестве которых явлено сильное лирическое начало. Исповедальность драматургии включает читателя (зрителя) в мир героя «не только в плане традиционного сопереживания, но и проживания чужой жизни (иллюзия перевоплощения)»³⁵⁶. Внешние монологи в драме, функционально сближаясь с внутренними монологами в эпосе, становятся средством прямого психологического изображения (познания человеческой души), а исповедальность «создает иллюзию документальности»³⁵⁷. Под исповедальностью в данном случае понимается установка на искренность, откровенность.

Итак, можно утверждать, что эпос как род литературы дает самый широкий спектр форм и возможностей для реализации исповедального дискурса (самостоятельная наджанровая модификация, средство прямого психологического изображения, вставной элемент, обрамляющий прием), при этом проза лучше всего имитирует «искреннюю» и «естественную» устную

³⁵⁶ Черниенко Л.В. Об одной из форм психологического анализа в русской литературе рубежа тысячелетий // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. 2018. Т. 2. № 1. С. 201.

³⁵⁷ Там же. С. 205.

речь, отсылающую к церковному ритуалу. В стихотворную лирику и лироэпiku исповедь включается прежде всего как способ прямого психологизма, раскрывающий душевный мир героя. Согласно Л.Я. Гинзбург, «лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза, отчасти и стихотворный эпос нового времени»³⁵⁸. Применительно к драме, в свою очередь, принято говорить об исповедальности, которая не сводится к формам литературной исповеди. Это более широкое понятие, заслуживающее отдельного комментария в рамках нашей диссертации.

§3. Исповедь и исповедальность: к вопросу о разграничении понятий

В науке отсутствует четкое, *словарное* определение исповедальности. Объем данного понятия и его границы нельзя считать разработанными в литературоведении, не говоря уже о терминологическом закреплении. В результате некоторые исследователи используют слово «исповедальность» как синоним исповеди. К примеру, читаем: «Проблема *исповеди* начинается с поиска адекватного языка, приемлемого способа выражения Слова. Дело заключается <...> не в вербальном проговаривании слова *исповеди*, поскольку *исповедальный жанр* не укладывается в определенные узкокультурные рамки»³⁵⁹. Подобная неопределенность в словоупотреблении возникает вследствие того, что исповедальность является всепроникающей интенцией сознания, которая так же, как и исповедь, раскрывает интимные моменты жизни человека и при этом помогает восстановить говорящему душевное равновесие. Однако в контексте литературоведческого анализа смешение и отождествление «исповедальности» с «исповедью» вряд ли продуктивно.

В целом прослеживаются некоторые закономерности словоупотребления. Исповедальность, как мы уже сказали, – более широкое понятие, которое хотя и включает в себя некоторые формальные признаки

³⁵⁸ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 8.

³⁵⁹ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетей, 1998. С. 37.

исповеди (откровенность, установку на искренность, стремление признаться в прегрешениях или раскрыть свой внутренний мир), но не отождествляется с ней и реализуется в самых разных жанрах художественной и художественно-документальной литературы. Иначе говоря, это *метажанровое* явление.

М.В. Михайлова справедливо отмечает, что исповедальное начало в литературе «присутствует как момент построения целого, как литературный прием, как особая интонация»³⁶⁰. Синонимы исповедальности – искренность³⁶¹, открытость, доверительный тон беседы автора и читателя. В связи с этим «исповедальными формами» в литературе иногда называются автобиография, дневник, мемуары и т.д. («Житие» протопопа Аввакума)³⁶², что свидетельствует о наличии в них искренних признаний и/или перволичного повествования³⁶³. Однако собственно исповедь в ее литературной ипостаси, являясь эстетически завершенным произведением, построена иначе и обладает своими формально-содержательными критериями. Стремление определять любой автобиографический текст художественной словесности как исповедальный связано с профанным отождествлением автора и героя.

О.А. Джумайло утверждает, что в литературоведческом дискурсе реализуется «традиционное представление об исповедальности как о саморефлексивном повествовательном ресурсе, посредством которого герой

³⁶⁰ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы междунар. конф. / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 11.

³⁶¹ В настоящем исследовании под искренностью мы понимаем откровенность, правдивость, принимая во внимание разные подходы к определению данного понятия в гуманитарных науках. Так, в знаменитой статье В.М. Померанцева «Об искренности в литературе» (см.: Померанцев В.М. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245) искренность противопоставлена шаблонности и «неискренности», то есть «деланности» советской литературы. Автор статьи дает определение искренности посредством оппозиций ложь/правда, искусственный (шаблонный)/подлинный, литература/жизнь и приходит к выводу, что писатель должен изображать «затаенные скверности жизни», чувства и переживания людей. Неудивительно, что статья Померанцева вызвала бурную дискуссию в научной среде в связи с тем, что данная точка зрения противоречила установкам партии. Подчеркнем, что искренность в понимании ученого – всеобщее свойство литературного произведения, в то время как искренность/установка на искренность в нашем исследовании рассматривается как откровенный, доверительный характер покаянного высказывания.

³⁶² Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 320.

³⁶³ Там же. Стб. 321.

обретает полноту истины, подлинности, очищения/успокоения»³⁶⁴. Кроме того, характеризуя романную исповедальность, автор пишет, что о ней сложилось представление как об особом рода способе производства «правды»³⁶⁵. При этом Джумайло поясняет, что такая романная исповедальность предполагает «определенный порядок, с помощью которого герой начинает осознавать и демонстрировать себя посредством бесконечно амбивалентной и принципиально незавершенной саморефлексии»³⁶⁶, поэтому исследователь делает вывод, что исповедальность есть проблемное поле, подразумевающее надежность повествования, при реализации которого используются конкретные средства создания «эффекта исповедальности»³⁶⁷.

Очевидно, что исповедальность тесно связана с тем или иным историческим периодом в развитии художественной литературы. Так, исповедальный характер романа эпохи романтизма во многом обусловлен социально-политическими потрясениями, подтолкнувшими отдельного человека к необходимости осмыслить себя в меняющемся мире. Исповедальность стала той художественной интенцией, которая использовалась романтиками для выражения «общей настроенности разочарованности и тоски»³⁶⁸. Не будет преувеличением сказать, что исповедальностью также отмечены «философские размышления о сокровенных проблемах творчества, о роли личности художника»³⁶⁹ в философско-лирической прозе XX века («Фацелия» М.М. Пришвина, 1940; «Дневные звезды» О.Ф. Берггольц, 1959)³⁷⁰. Кроме того, устоявшееся в русской литературе словосочетание «исповедальная проза» нередко употребляют при анализе произведений 1960-х гг. – В.П. Аксенова,

³⁶⁴ Джумайло О.А. Специфика романной исповедальности // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. № 2. С. 96.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Там же.

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ Вольперт Л. Эстетизация рефлексии в прозе Лермонтова (Печорин и его французские «собратья») // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. С. 129.

³⁶⁹ Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 321.

³⁷⁰ Там же.

А.Т. Гладилина, Э.С. Ставского и др.³⁷¹, чтобы подчеркнуть искренность в творчестве. Однако их тексты нельзя считать литературными исповедями в строгом смысле слова.

Если исповедальность «является интенциональной основой текстопорождения» (наряду с рефлексией и мифотворчеством)³⁷², то можно прийти к выводу, что она в той или иной степени присуща всей художественной литературе. Согласно концепции «текстопорождения», предложенной Г.М. Ибатуллиной, с одной стороны, текст как систему знаков формируют «рефлексивные функции творческого сознания», а с другой – исповедальная интенция, которая превращает текст в оформленное слово³⁷³. Конечно, исповедальность присутствует в литературной исповеди, но иногда автор намеренно ее избегает³⁷⁴. Как уже было отмечено, исповедь в поэме «Мцыри» не содержит искреннего признания и «не объясняет самого важного в жизни героя»³⁷⁵.

Исповедальное состояние подразумевает его осознанность: «Любой духовно или душевно значимый контакт между людьми, основанный на стремлении ко взаимопониманию, кроме собственного ситуативного смысла, предполагает внутри себя <...> исповедальное состояние как предельно возможное самораскрытие человека человеку»³⁷⁶. Исповедальность «вольно или невольно разрушает» жанровые ограничения, «гибридизируя канонические жанровые интенции с интенциями исповеди»³⁷⁷.

Подобным образом к разграничению понятий «элегия» и «элегическое» подошла А.З. Хабибуллина. Элегическое, по мнению исследователя, выходит

³⁷¹ См.: Мотылева Т.Л. Русская литература // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1971. Стб. 439–506.

³⁷² Ибатуллина Г.М. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2015. С. 16.

³⁷³ Там же.

³⁷⁴ Федосеенко Н.Г. Форма и содержание исповеди в произведениях М.Ю. Лермонтова // Интеллектуальный потенциал XXI века: сб. ст. по итогам Междунар. науч.-практ. конф., Уфа, 03 февраля 2019 г. / [отв. ред. А.А. Сукиасян]. Стерлитамак: АМИ, 2019. С. 116.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль». 2005. [Электронный ресурс] // URL: https://portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1108110880&archive=0215b&start_from=&ucat=& (дата обращения: 30.01.2025).

³⁷⁷ Там же.

за пределы жанра элегии и других жанровых моделей и представляет «ту область, где могут пересекаться и находить свое выражение неоднородные ситуации, предметы, персонажи»³⁷⁸. Будучи «тематическим типом», «пафосом»³⁷⁹, элегическое относится к типологическим категориям, в то время как жанровые образования – к историческим, поскольку они претерпевают изменения в зависимости от эпохи, ее эстетических принципов, национальных литератур. Считаем, что данная логическая модель применима также к разграничению исповеди и исповедальности: если литературная форма исповеди обладает конкретными формально-содержательными признаками, рассмотренными нами в предыдущем параграфе, то исповедальность неразложима и выходит за пределы жанра, приближается к типам лиризма.

В этой связи заметим, что и лиризм, и исповедальность имеют «маргинальный» статус в науке о литературе: некоторые исследователи ставят под сомнение их существование³⁸⁰. Кроме того, данные понятия нередко отождествляются, что ведет к терминологической путанице. Лиризм – понятие, которое применяется в искусствоведении и литературоведении и смысл которого, в связи с особенностями отношения автора и героя в лирике как в самом субъективном роде литературы, заключается в проявлении «авторской эмоциональности, воплощенной в образном, композиционном и языковом строе конкретного произведения»³⁸¹. Г.Н. Пospelов определял лиризм следующим образом: «<...> бывает в эпических и драматургических произведениях и такое свойство, которое в чем-то подобно лирике, но которое не относится прямо к родовой специфике этих произведений»³⁸².

Лиризм, как и исповедальность, не получил всеобщего закрепления в науке, однако сочетание «лирическая проза» (подобно «исповедальной

³⁷⁸ Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: дис. ... докт. филол. наук. Казань, 2022. С. 127.

³⁷⁹ Там же. С. 129.

³⁸⁰ См.: об этом подробнее: Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма: дис. ... докт. филол. наук. М., 2015.

³⁸¹ Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма: дис. ... докт. филол. наук. М., 2015. С. 47.

³⁸² Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 198.

прозе») используют для обозначения ослабленной сюжетности и особой повествовательной ситуации – выдвижения рассказчика («Путешествие по Гарцу» Г. Гейне)³⁸³. Лиризм также характеризуется всепроницаемостью и может существовать на разных уровнях художественного произведения. Он обнаруживается и «в формальном единстве текста», и в плане смыслообразования³⁸⁴. Помимо этого, сходство лиризма и исповедальности состоит в их «бессодержательном смысле» и одновременно «содержательности формы»³⁸⁵. С одной стороны, лиризм и исповедальность, в отличие от видов пафоса, не предполагают наличия в художественном произведении конкретных чувств и эмоций, а с другой стороны, установка на эмоциональность и, как следствие, откровенность задают границы ожидания читателя. Так, Ю.В. Шевчук рассматривает проявление лиризма в поэзии И.Ф. Анненского и А.А. Ахматовой, отмечая разное его понимание поэтами. Для Ахматовой лиризм – «художественное обнаружение авторского переживания», «воплощение внутренней личности творца»³⁸⁶, а для Анненского – «духовный опыт», «настроение» писателя³⁸⁷.

Максимальное сближение лиризма и исповедальности можно проследить в эпоху романтизма: переживание кризиса, «настроение отчуждения», «ослабление связи с природой» развило в лирике «момент *исповедальности*»³⁸⁸. Однако лиризм, в отличие от исповедальности, которая может не иметь «жизнеутверждающего начала», подразумевает не только эмоциональность и наличие переживания, но и трансляцию *коллективных* духовных ценностей³⁸⁹. Формы лиризма обнаруживают в творчестве А.С. Пушкина («Борис Годунов», «Медный всадник»), И.С. Тургенева («Дворянское гнездо»), А.П. Чехова («Три сестры», «Вишневый сад»), в

³⁸³ См.: Тимофеев Л.И. Лирика // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1967. Стб. 208–213.

³⁸⁴ Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма: дис. ... докт. филол. наук. М., 2015. С. 48.

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ Там же. С. 51.

³⁸⁷ Там же. С. 78.

³⁸⁸ Там же. С. 54.

³⁸⁹ Там же.

рассказах и повестях И.А. Бунина, в романах Л.Н. Толстого, в поэзии М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой и т.д. Неслучайно Шевчук отмечает: «Лирическое переживание, каким бы индивидуализированным оно ни казалось, может быть “свернуто” до утверждения общезначимой ценности и в ряд повторяющихся из века в век образов и мотивов, традиционных форм и приемов, образующих самое здание лирики, находящейся в глубинном сопряжении с человеческим опытом веры и познания жизни»³⁹⁰. Исповедальность – интимность, откровенный тон, который используется автором для выражения индивидуального, а не коллективного переживания. Лиризмом же называют «эстетический феномен», связанный с «природной способностью человека не только отражать в сознании реальность, но и воспринимать “следы” пережитого как событие, выходящее за пределы индивидуального опыта и имеющее определенную духовную ценность»³⁹¹. Лиризм – более широкое понятие, чем исповедальность, которая может выступать одним из его типов как выражение авторской субъективности.

Наконец, говоря о разграничении исповеди и исповедальности, необходимо разобраться, обязательно ли наличие исповедальности в литературной исповеди, которая сближается, но не отождествляется с художественными признаниями. Начнем с того, что исповедальность проявляется на разных уровнях текста. С одной стороны, – на стилистическом: необработанная и сбивчивая речь используется автором как прием, имитирующий правдивость, искренность признаний. Данный прием может свидетельствовать также о пародийной интенции («Признания авантюриста Феликса Круля» Т. Манна). Благодаря авторским акцентам читатель понимает, что перед ним ироническая стилизация исповеди. С другой стороны, на уровне содержания присутствие исповедальности, то есть стремление автора (героя) откровенно поведать о своих прегрешениях, признаться в содеянном, может быть поставлено под сомнение. Если, скажем,

³⁹⁰ Там же. С. 59.

³⁹¹ Там же. С. 70.

в автобиографической прозе исповедальность выражается как стремление к откровенной, доверительной беседе с читателем, то в художественной исповеди (в форме самостоятельного произведения) исповедальная интенция вступает в конфликт с характерным для перволичного повествования «эффектом оправдания»: «...изложение от первого лица всегда по меньшей мере смягчает, а подчас и полностью снимает вину повествователя в таких ситуациях, которые, если бы они были описаны от третьего лица, безусловно вызвали бы осуждение этого персонажа»³⁹². Субъективность исповедующегося героя-рассказчика не всегда отрефлексирована им, однако преодолеть ее полностью не представляется возможным. Предполагаем, что в литературной исповеди, которая даже при наличии богоборческих мотивов или ненадежного рассказчика подразумевает установку на искренность и откровенность, явленную с помощью особых речевых средств, существует мнимая исповедальность за счет «лазейки», которую оставляет герой. Иными словами, на содержательном уровне литературная исповедь без исповедальности возможна. Пример «исповеди антигероя» – «Соглядатай» Набокова. Кроме того, хорошо известны случаи, когда автор намеренно избегает исповедальности. Так, исповедь в лермонтовской поэме «Мцыри» не содержит искреннего признания и не объясняет самого важного в жизни героя.

Как видно, несмотря на генетическую преемственность и общее психологическое основание, отождествление религиозной и литературной исповеди ошибочно, а главным критерием их разграничения становится отношение «исповедующегося» к другому / Другому. Художественная исповедь закономерно заимствует у церковного покаяния принципы виновности и откровенности, раскрывая не столько прегрешения, сколько мотивы и состояния, которые предшествовали тем или иным поступкам, а также раздумьям, ибо основанием для исповеди служат как действия, так и помыслы. В то же время она может либо наследовать христианской традиции

³⁹² Атарова К.Н., Лескиис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 349.

в своем символическом смысле, либо вовсе исключать религиозную тему. Однако вопрос о жанровом статусе литературной исповеди и ее конституирующих признаках по-прежнему остается дискуссионным и требует отдельного рассмотрения.

ГЛАВА 3. ИСПОВЕДЬ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ*

§1. Исповедь и первичные жанры: монолог, диалог

Исповедь, возникнув в религиозном дискурсе, переживает многочисленные трансформации в культурном пространстве, в том числе и в художественной литературе. Ее связь с первичными речевыми жанрами естественна: с одной стороны, исповедь представляет собой монолог с перечислением прегрешений и покаянием, а с другой – она невозможна без обращения к другому – исповеднику, что роднит ее с диалогической формой.

А.Д. Степанов подчеркивал: «Интерес для литературоведения в первую очередь представляет функционирование первичных жанров в рамках художественного текста»³⁹³. По отношению к исповеди этот вопрос особенно актуален, поскольку ее происхождение из естественной речи оказывает влияние на ее функционирование в художественном произведении.

Теорию речевых жанров в отечественном литературоведении наиболее плодотворно разработал М.М. Бахтин³⁹⁴. К первичным жанрам он относит монолог и диалог: «Каждая реплика в известной степени монологична и каждый монолог диалогичен»³⁹⁵. Диалогическая реплика обладает смысловой завершенностью, а потому приобретает черты монологичности, в то время как монолог не может существовать вне адресации: «Мысль выясняется для себя самого лишь в процессе ее выяснения для другого. Поэтому нет и не может

* При написании данной главы диссертации использованы результаты научных работ, выполненных автором лично и опубликованных ранее: Кудлай О.С. А.М. Горький в Германии: исповедальный портрет писателя глазами В.Ф. Ходасевича и Н.Н. Берберовой как эгодокумент русского зарубежья // Новый филологический вестник. 2022. Т. 62. № 3. С. 221–229; Кудлай О.С. Исповедальный монолог в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского и «Мнимых величинах» Н.В. Нарокова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 2. С. 60–64; Кудлай О.С. Л.Ф. Луцевич. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты / Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2020. 502 с. // Stephanos. 2021. Т. 50. № 6. С. 178–182.

³⁹³ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 52.

³⁹⁴ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.

³⁹⁵ Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 209.

быть, так сказать, абсолютного монолога, то есть никому не адресованного, чисто индивидуального выражения мысли для себя самого»³⁹⁶.

Бахтин исследовал диалогичность как преобладающую неотъемлемую черту творчества Достоевского и полифонического романа³⁹⁷. Его научные изыскания видятся нам теоретически продуктивными при анализе диалогической и монологической речи в художественных покаянных текстах. Бахтина «интересует диалогически ориентированное слово, слово исповедующегося субъекта, которое <...> происходит из другого слова, слова абсолютного Другого»³⁹⁸. В исповедях у Достоевского «чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим»³⁹⁹. Художественные открытия именно этого русского писателя: исповедь «с оглядкой», внутренняя диалогичность исповедального слова, реализация трехчастной коммуникации (кающегося, читателя-исповедника и непогрешимого Нададресата) – положили начало активному изучению диалогического слова и пересмотру принятых в литературоведении представлений о различиях между диалогом и монологом. Несмотря на то что Бахтин не оставил специального исследования, посвященного проблемам исповеди, на его концепцию диалогичности и предпринятый анализ исповедей в творчестве Достоевского опираются современные специалисты по интересующей нас теме⁴⁰⁰.

Если не все исследователи разделяют концепцию Бахтина, построенную на критике монологических форм говорения⁴⁰¹, то тезис об искусственности

³⁹⁶ Там же. С. 213.

³⁹⁷ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002.

³⁹⁸ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 122.

³⁹⁹ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 184.

⁴⁰⁰ См.: Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012.

⁴⁰¹ Там же. С. 120.

монолог не вызывает сомнений. Об этом же писал Л.В. Щерба: «Монолог является в значительной степени искусственной языковой формой, и подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге»⁴⁰². Сходную мысль высказывал Л.П. Якубинский: «Всякое взаимодействие людей есть именно взаимо-действие; оно по существу стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога»⁴⁰³. Соответственно, если диалог прост с точки зрения композиции, то монолог «представляет собой определенную композиционную сложность»⁴⁰⁴ и предназначен для длительного воздействия при общении с другими.

Неоднократно филологами подчеркивалось отсутствие жестких границ между монологом и диалогом, что позволяет говорить о возможном синтезе данных речевых жанров и многочисленных их трансформациях в художественной речи. Так, Г.О. Винокур утверждал, что строгих границ между монологом и диалогом не существует⁴⁰⁵. Однако монолог подразумевает «заметную композиционную сложность», он адресован «не столько к партнерам, сколько к самому себе, и в связи с этим не непременно рассчитывает на словесную реакцию партнеров»⁴⁰⁶.

Религиозная исповедь, как известно, по своей природе монологична. В то же время она всегда обращена к Богу, духовнику, другому слушателю. Этот признак заимствует и литературная исповедь, в которой наличествуют автор, герой и читатель. Эстетическая организация произведения, таким образом, должна учитывать адресованность⁴⁰⁷, ориентацию на другого, что делает невозможным «чистое» монологическое высказывание в художественной речи. Имеется в виду не только конкретный адресат, но и

⁴⁰² Щерба Л.В. Приложение // Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие. Петроград: Типография А.Э. Коллинс, 1915. С. 4.

⁴⁰³ Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 32.

⁴⁰⁴ Там же. С. 36.

⁴⁰⁵ Винокур Г.О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Винокур Г.О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 217.

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Там же. С. 200.

«неконкретизированный другой» в монологических высказываниях⁴⁰⁸, предполагается реакция другого и ее предсказание исповедующимся. Иными словами, оставаясь монологическим высказыванием, исповедь учитывает «апперцептивный фон восприятия <...> речи адресатом»⁴⁰⁹. Это происходит посредством имитации диалога, то есть непосредственной «живой» речи кающегося: «Говорящий <...> ставит вопросы, сам на них отвечает, возражает себе самому и сам же свои возражения опровергает»⁴¹⁰. Следовательно, исповедь в рамках теории коммуникации относится к ориентированным на адресата экспрессивным речевым формам⁴¹¹. Приметой таких текстов служит тот факт, что «при смене ролей адресанта и адресата, которая естественна в любом диалоге, в них сохраняется монологичность речи ведущего главную речевую партию участника»⁴¹². Бахтин на примере романов Достоевского довольно точно определил данную особенность художественной исповеди, назвав ее «оксюморонным смешением» несовместимых жанров⁴¹³.

Распространенный трансформационный фактор для исповеди в художественной литературе — возможность «свертки» диалога в монологическую речь⁴¹⁴. Анализируя «Записки из подполья», Бахтин отмечает, что в этой художественной исповеди «нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова»⁴¹⁵. Предвосхищая реакцию другого, герой внутренне «ломается» и вступает в полемику с чужим словом⁴¹⁶. Несмотря на внешнее монологическое оформление речи главного героя, в повести «нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, то есть ни одного моно-

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Там же. С. 201.

⁴¹⁰ Там же. С. 174.

⁴¹¹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 47.

⁴¹² Там же.

⁴¹³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С.119.

⁴¹⁴ Беляева П.А. Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 12.

⁴¹⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 171.

⁴¹⁶ Там же.

логического слова»⁴¹⁷. Неслучайно, исследуя диалогическую речь в творчестве Достоевского, Бахтин выделяет «слово с лазейкой»⁴¹⁸, которое существует во всех литературных исповедях героев писателя. Лазейка «является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим»⁴¹⁹. Исповедующийся и осуждающий себя герой хочет «провоцировать похвалу и принятие другого»⁴²⁰. Лазейка необходима на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого»⁴²¹. Реализация исповеди с «лазейкой» возможна только в диалогической (или в фиктивной монологической) форме. Вместе с тем необходимо принимать во внимание разные виды монологов в художественной исповеди, поскольку в зависимости от замысла автора некоторые из них «предполагают более острое ощущение слушателя и учет его»⁴²².

Литературной формой, напоминающей исповедь прежде всего типом повествования, является *внутренний монолог*. Учеными отмечалось, что это наиболее частый прием психологического изображения⁴²³. Внутренние монологи присутствуют в художественных произведениях и, действительно, могут выполнять функцию признаний (монологи-исповеди Сальери в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина). Однако они не обладают эстетической завершенностью вне состава произведения, что отличает их от собственно литературной исповеди. Э.Я. Кравченко определяет внутренний монолог как особый случай «неадресованного (чаще адресованного самому себе) невербального речевого акта персонажа; внутреннее проговаривание – беззвучная речь “про себя”, выполняющая функцию планирования и контроля

⁴¹⁷ Там же. С. 172.

⁴¹⁸ Там же. С. 176.

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ Там же. С. 175.

⁴²¹ Там же.

⁴²² Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 217.

⁴²³ Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. С. 47.

в “уме” речевых действий и возникающая в определенных ситуациях деятельности персонажа (особенно при затруднениях в принятии решений, в условиях помех и т. п.)»⁴²⁴. Во внутреннем монологе отсутствует собеседник-конфидент⁴²⁵ – неотъемлемый компонент литературной исповеди.

Специфика «исповедального монолога» (некоторые исследователи называют его «диалогом-исповедью»⁴²⁶) как особой формы в литературе проиллюстрирована А.Б. Криницыным на материале столь подходящего для этой цели творчества Достоевского. Такой монолог «в большинстве случаев только начинается как диалог <...>, после чего один из персонажей полностью завладевает разговором и превращает его в свой безудержный и страстный монолог, лишь изредка прерываемый встречными репликами собеседника»⁴²⁷. Через это самовысказывание, которое представляет не только «слово о себе», но и «слово о мире» («идеологическое» слово)⁴²⁸, идея проходит все стадии развития: после того как герой-идеолог делится ей с конфидентом (переломный момент в романах), носитель идеи переживает ее крушение, разочарование в ней, а затем, как правило, нравственно перерождается или умирает. Исповедальный монолог открывает возможность для слияния «слова о мире» и «слова о себе»⁴²⁹: «слово о мире» оказывается тесно вплетенным в личную жизнь героя, который, в свою очередь, не мыслится автором без идеи.

Следует подчеркнуть, что «исповедальный монолог» отличается обязательным наличием слушателя (другого): как для собственно исповеди необходим конфидент, так для исповедального самовысказывания – слушатель. Так, в «Братьях Карамазовых» роль духовника играет Алеша Карамазов. Он олицетворяет собой тип, который характеризуется, с одной

⁴²⁴ Кравченко Э.Я. Внутренний монолог // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 39.

⁴²⁵ Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: Проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 63.

⁴²⁶ Беляева П.А. Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 7.

⁴²⁷ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKSPress, 2017. С. 381.

⁴²⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 89.

⁴²⁹ Там же.

стороны, «всемирной отзывчивостью», наличием нравственного стержня, а с другой – отсутствием ограниченной идеи, которая бы его разрушала. Парадоксальны два главных требования к confidentу: «духовник» должен нравственно превосходить героя-идеолога и при этом молча слушать признание исповедующегося, не имея права судить его. Кроме того, герою не нужно посвящать слушающего в те или иные события. Как правило, духовник сам угадывает, что мучает героя. Исповедальные монологи с confidentами такого типа призваны дать возможность идеологу сообщить «нечто, не могущее быть сказанным в обычном разговоре без нарушения нормативных отношений между говорящими или же разрушения вообще»⁴³⁰. К подобным сообщениям относятся признания в преступлении или грехах. Кроме них герой сообщает *другому* «самое главное» о себе: «мировоззренческую идею», объясняет собеседнику «самого себя, важнейшие черты своего характера»⁴³¹, ищет *исцеления*. Иван признается Алеше перед исповедью: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою...»⁴³² Когда герой не может исцелиться у *другого*, автор вводит *двойника-confidentа*, знающего все «мысли и мельчайшие изгибы души исповедывающегося»⁴³³ (вспомним встречи Ивана Карамазова с Чертом). Такой confident не привносит в «диалог» ничего нового, его функция заключается либо в подтверждении идеи центрального героя-идеолога, либо в воспроизведении за него того, в чем тот не решался себе признаться. Эта «условная форма другого»⁴³⁴, *симулякр*, исключает возможность спора или высказывания другой точки зрения.

Равно как не все confidentы в романах Достоевского имеют право слушать, не все герои имеют право исповедоваться или волю к исповеди. Выделяют разные основания для получения персонажами права на исповедь.

⁴³⁰ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. С. 330.

⁴³¹ Там же. С. 331.

⁴³² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л.: Наука, 1976. С. 215.

⁴³³ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. С. 344.

⁴³⁴ Там же. С. 345.

Прежде всего это крайние, пограничные ситуации в жизни героя, решающегося в какой-то момент на трудный шаг – смерть, страдание, признание в содеянном, нравственное перерождение («Мое необходимое объяснение» Ипполита в «Идиоте», «Исповедь» Ставрогина в «Бесах» Достоевского). *Право на исповедь* предоставляется только тем, «чьи души нуждаются в очищении, сознают это сами герои или нет»⁴³⁵ (Раскольников слушает Свидригайлова в «Преступлении и наказании», сыновья слушают Федора Павловича в «Братьях Карамазовых»).

Наконец, среди исповедальных высказываний упомянем *речь в суде*⁴³⁶. Как первичный жанр ее справедливо относят к монологической завершенной речи, однако в художественном произведении трансформированное признание на судебном заседании выступает одной из форм литературной исповеди. Из классических образцов здесь к месту вспомнить не только героев Достоевского (Митя Карамазов), но и Набокова (Гумберт Гумберт).

Итак, благодаря синтезу монологической и диалогической речевых форм исповедальный монолог в художественном произведении создает *ситуацию исповеди*. При этом важнейшими чертами трансформированного исповедального высказывания в литературе становятся установка на другого и эстетическая завершенность.

§2. Исповедь и эгодокументы

По справедливому замечанию Л.Я. Гинзбург, «непрерывная связующая цепь существует между художественной прозой и <...> бытовыми “человеческими документами”»⁴³⁷. Ввиду того, что исповедь «возникает на пересечении традиций, связанных с повседневной *жизнью*»⁴³⁸, невозможно избежать сравнения между литературной исповедью и эгодокументами, к

⁴³⁵ Там же. С. 332.

⁴³⁶ Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 26.

⁴³⁷ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. С. 6.

⁴³⁸ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 74.

которым относятся биография, автобиография, мемуары, дневники, светские исповеди, письма и т.д. Термин «эгодокумент» впервые был введен в научный дискурс Жаком Прессером для обозначения вышеперечисленных художественно-документальных текстов, которые сопротивляются теоретическому осмыслению и жанровому определению⁴³⁹. Осложняет теоретическое разграничение данных форм тот факт, что в научных трудах зачастую эгодокументальная литература именуется исповедальной⁴⁴⁰ из-за преобладающей формы перволичного повествования, установки на откровенность, наличия искренних признаний, что создает исповедальную интенцию (о разграничении понятий «исповедь» и «исповедальность» см. предыдущую главу). Кроме того, у исповеди и эгодокументов сходная цель – «раскрытие автором <...> с той или иной степенью достоверности излагаемого на основе приобретенного жизненного опыта через самоанализ пережитых событий и связанных с ними эмоций»⁴⁴¹.

Несмотря на это, отождествлять «жизненные» тексты с литературной исповедью некорректно, поскольку в плане эстетических отношений между автором и героем она построена иначе⁴⁴². Отсутствие четких критериев при разграничении похожих, на первый взгляд, литературных форм приводит к размыванию дефиниций и порождает проблемы в понятийно-терминологическом аппарате. Например, Г.И. Романова отмечает, что «к автобиографии в широком смысле относят тексты, разные по своей жанровой форме, определяемые авторами как воспоминания, или мемуары, записки о своей жизни, исповеди, дневники, записные книжки, разговоры, анекдоты»⁴⁴³. Той же позиции придерживаются С.С. Аванесов, С.А. Смирнов и Е.И. Спешилова: «...автобиография выражается в четырех жанрах: исповедь,

⁴³⁹ Dekker R.M. Jacques Presser's heritage. Egodocuments in the study of history // *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*. 2002. No 5. P. 13-14.

⁴⁴⁰ Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 3.

⁴⁴¹ Там же. С. 92.

⁴⁴² См.: Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. 327 с.

⁴⁴³ Романова Г.И. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 15.

откровения отщепенца-юродивого, частный личный дневник и мемуар»⁴⁴⁴. По мнению исследователей, жанровое определение зависит от «топики и разных критериев событийности»⁴⁴⁵. Так, исповедь задает вектор «Я (автор) – Бог», в то время как мемуары подразумевают обращение к потомкам, а дневник рождает личное письмо⁴⁴⁶.

В разговоре о трансформации исповеди от человеческого документа к литературному произведению важно вспомнить факт обмирщения исповеди религиозной и возникновения ее светских форм в более широком пространстве культуры (см. Главу 1). Подчеркнем, что такие формы также относятся к «жизненным» текстам, а потому их сопоставление видится нам теоретически продуктивным.

О границах между «жизненным» текстом и художественным произведением, анализируя проблему жанровой принадлежности «Былого и дум» А.И. Герцена, писала Гинзбург. Согласно ее концепции, критериями, разделяющим роман и документ, становятся отношение к действительности и познавательный принцип. Дело не в художественной ценности «жизненных» текстов или в их эстетической оценке, а в принципиально *ином построении*, в «установке на подлинность»⁴⁴⁷, с которой связаны два момента. С одной стороны, им присуще «ведущее значение теоретической обобщающей мысли», с другой – «изображение действительности, *не опосредованное миром, созданным художником*»⁴⁴⁸. Конечно, в «жизненных» текстах может присутствовать вымысел, однако его отличие от художественного состоит в том, что «фактические отклонения вовсе не отменяют <...> установку на *подлинность* как *структурный принцип произведения* <...>»⁴⁴⁹. Некоторые исследователи смешивают дневники, мемуары и исповеди: «...к дневниковым текстам <...> нельзя не причислить и такие <...> литературные жанры, как –

⁴⁴⁴ Аванесов С.С., Смирнов С.А., Спешилова Е.И. Человек у зеркала: антропология автобиографии. СПб.: Алетейя, 2021. С. 519.

⁴⁴⁵ Там же. С. 73.

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. С. 249.

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Там же. С. 10.

мемуары, афоризмы, исповеди»⁴⁵⁰. Данный тезис представляется нам спорным.

В свою очередь, Е.Г. Местергази предпринимает удачную, на наш взгляд, попытку обобщения и систематизации «невывымышленной литературы». Различая документальные произведения, в которых «художественная реальность создается на основе документальных фактов»⁴⁵¹, и «вымысленные» тексты, исследователь утверждает, что «эстетическую значимость этой литературы определяют организующие ее факты, документы, то есть нечто по сути своей противоположное вымыслу»⁴⁵². Вместе с тем Местергази выделяет три формы функционирования и, соответственно, три значения «человеческого документа» (эгодокумента). Во-первых, он представляет собой «творение, запечатленное в какой-либо осязательной форме и так или иначе свидетельствующее об авторе»⁴⁵³. В данном случае имеется в виду широкое толкование, поскольку автобиографические черты имеют не только жизненные («Исповедь» Л.Н. Толстого), но и художественные (проза А.И. Солженицына, Э.В. Лимонова) тексты. Во-вторых, «литературой человеческого документа» традиционно именуются мемуары, воспоминания, автобиографии, письма. В рамках нашего исследования актуализируется именно это значение: эгодокумент («человеческий документ», «Я-документ») как обобщающее наименование для таких документальных жанров. Их главное отличие от художественной литературы состоит в «сращении биографической личности, т.е. автора-творца, и “образа автора”»⁴⁵⁴. Вследствие этого задается «горизонт читательского ожидания» и заключается условное соглашение между писателем и читателем. Наконец, третье (самое позднее) значение – «непреднамеренно всплывшие на поверхность письма, не имевшие

⁴⁵⁰ Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. С. 8.

⁴⁵¹ Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. С. 8.

⁴⁵² Там же. С. 15.

⁴⁵³ Там же. С. 43.

⁴⁵⁴ Там же. С. 133.

художественной цели»⁴⁵⁵. Здесь мы имеем дело с «наивным письмом», в рамках которого авторами эгодокументальных текстов становятся не писатели, а люди, принадлежащие к так называемой культуре «бесписьменности». Письменное бытование исповеди в ее христианском понимании без оглядки на читателя здесь исключается, поскольку это противоречит символическому смыслу религиозного ритуала.

С опорой на бахтинскую теорию речевых жанров Местергази останавливается на «чистых» (первичных) жанрах «с главенствующим документальным началом»⁴⁵⁶, отмечает подвижность их границ и описывает процессы трансформации в художественное произведение. Если на первом уровне «чистые» жанры относятся к повседневной жизни и могут принадлежать как «носителям культурного сознания»⁴⁵⁷, так и «авторам, таковыми не являющимся»⁴⁵⁸, то второй уровень соответствует невымышленной литературе, которая хотя и не является эстетически организованным произведением, но обработана и построена особым образом⁴⁵⁹. Такое произведение характеризуется установкой на подлинность, достоверностью факта, а документ может существовать и в виде самостоятельного произведения, и в качестве «вставки» в художественный текст (письма в структуре «Тихого Дона» М.А. Шолохова). Третий уровень Местергази называет псевдодокументальным: документ значительно трансформируется, «факт становится предметом вымысла»⁴⁶⁰ и подчиняется только эстетическим задачам.

Думается, что рассмотренная классификация применима к феномену исповеди в литературе. В таком случае на первом уровне будут находиться религиозная исповедь или светская исповедь в массовой культуре, которая реализуется в устной форме как признание, сокровенная беседа. На втором

⁴⁵⁵ Там же. С. 44.

⁴⁵⁶ Там же. С. 49.

⁴⁵⁷ Там же.

⁴⁵⁸ Там же.

⁴⁵⁹ Там же. С. 50.

⁴⁶⁰ Там же.

уровне можно расположить письменную исповедь как жизненный текст, эгодокумент. Пример тому – политические признания, автобиографические исповеди и т.д. На третьем уровне окажется собственно литературная исповедь, которая полемизирует с традицией, обретая богоборческие или иронические мотивы в зависимости от авторской задачи. Факт в данном случае играет «подчиненную роль», маскируется под документ: «У псевдодокументального произведения есть внутренняя установка на создание иллюзии документальности»⁴⁶¹.

Автобиографию можно назвать формой, наиболее близкой исповеди. По мнению Ф. Лежена, «автобиографический дискурс возник в рамках религиозного дискурса, постепенно начиная его замещать»⁴⁶². Появление автобиографии связывается с греко-латинской и библейской традициями, «которые способствовали выявлению личности, ибо монотеизм более благоприятен для автобиографии, чем иные религии»⁴⁶³. Исследователь добавляет: «Считается, что буддизм несовместим с автобиографией»⁴⁶⁴. Наряду с этим утверждением в науке о литературе есть мнение, что одной из первых автобиографий была «К самому себе» (II в.) Марка Аврелия⁴⁶⁵. Данный текст действительно имеет автобиографические признаки, но полноценное жанровое развитие автобиография изначально получает в русле религиозной традиции, вбирая в себя черты исповедей, проповедей и других церковных текстов (на отечественной почве особую роль в этом процессе играли жития святых). В фундаментальном труде Л.Ф. Луцевич «Автобиографические исповеди в литературе» текст «Духовная грамота и исповедь» (1570-е гг.) игумена Иосифо-Волоколамского монастыря Евфимия Туркова рассматривается как один из первых примеров, в котором сочетается привычное литературе подобного рода «самобичевание» с

⁴⁶¹ Там же. С. 64.

⁴⁶² Лежен Ф. Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции: сб. ст. / под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 264.

⁴⁶³ Там же.

⁴⁶⁴ Там же.

⁴⁶⁵ Романова Г.И. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 16.

автобиографическими элементами. В том же ряду – «Повесть» (1580-е гг.) Мартирия Зеленецкого и «Житие протопопа Аввакума» (1670-е гг.). Другими словами, русская словесность наряду с религиозно-ритуальной «исповедальностью» постепенно приобретала черты автобиографизма⁴⁶⁶. Активное развитие автобиографические тексты получают в XIX веке («Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина», 1812–1813; «Былое и думы» А.И. Герцена, 1853; и т.п.).

Соответственно, исповедь и автобиография обладают общими содержательными чертами. Если автобиография противопоставляется биографии с точки зрения субъектов речи, дневнику – по позиции во времени, мемуарам – по предмету повествования, которым выступает «не только отдельная личность»⁴⁶⁷, то разграничить исповедь и автобиографию гораздо сложнее. Скажем, «Исповедь» Руссо в разных исследованиях именуется автобиографией⁴⁶⁸, первой художественной исповедью в европейской литературе (см. предыдущую главу), а также мемуарами⁴⁶⁹. Причина в том, что на этапе становления жанровых форм автобиография и исповедь могут совпадать (вспомним «Исповедь» Августина) и в дальнейшем проникать в разные дискурсы, приобретая собственные свойства.

По определению Лежена, автобиография – это «повествовательный текст с ретроспективной установкой, посредством которого реальная личность рассказывает о собственном бытии, причем делает акцент именно на своей личной жизни, особенно на истории становления своей личности»⁴⁷⁰. В соответствии с «автобиографическим пактом» автор берет на себя

⁴⁶⁶ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 143.

⁴⁶⁷ Лежен Ф. Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции: сб. ст. / под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 262.

⁴⁶⁸ Наркевич А.Ю. Автобиография // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 1. М.: Сов. энцикл., 1962. Стб. 70.

⁴⁶⁹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. С. 133.

⁴⁷⁰ Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. P. 138.

обязательство правдиво рассказать о себе⁴⁷¹. Таким образом, выбор повествовательной формы исповеди подразумевает искренность исповедующегося.

Автобиография и исповедь имеют и другие общие признаки. Повествование в них ретроспективно, поскольку авторы свидетельствуют о деяниях прошлого⁴⁷², причем чаще всего в хронологической последовательности («История моих бедствий» Абеяра и «Исповедь» Руссо). Среди других особенностей повествования – «открытость финала и незамкнутость жизнеописания»⁴⁷³, а также «сегментация времени по воле автора (сохраняется только часть фактов и событий прошлого)»⁴⁷⁴ («Исповедь» Л.Н. Толстого и «Исповедь» М. Горького).

Ученые высказывают разные мнения, согласно которым как исповедь признается отдельным видом автобиографии, характеризуется бытовой основой и развитием в «рамках жизненного уклада»⁴⁷⁵, так и автобиография именуется исповедью, которой присуща «предельная откровенность»⁴⁷⁶. Луцевич, в свою очередь, использует понятие «автобиографическая исповедь»⁴⁷⁷ для обозначения религиозных и светских исповедей-автобиографий, в которых признание и раскаяние в совершенных поступках переплетено с повествованием о собственной жизни. Среди таких текстов – «Новая жизнь» (1295) Данте, «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1791) Д.И. Фонвизина, «Авторская исповедь» (1847) Н.В. Гоголя, «Исповедь» (1879–1882) Л.Н. Толстого. Установка на искренность в них выражается уже на уровне названия.

⁴⁷¹ См.: Лежен Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария / пер. с фр. Ю. Ткаченко // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2012. № 3. С. 199–217.

⁴⁷² Сапожникова Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2012. № 2. С. 55.

⁴⁷³ Там же.

⁴⁷⁴ Там же. С. 56.

⁴⁷⁵ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 74.

⁴⁷⁶ Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 320.

⁴⁷⁷ См.: Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. 502 с.

Сближение автобиографии с исповедью-самоотчетом⁴⁷⁸, то есть с «жизненной», эстетически незавершенной исповедью, можно увидеть в «триединстве “я”» (единстве автора, повествователя и героя в автобиографическом тексте), о котором говорит Лежен⁴⁷⁹. Но, в отличие от автора литературной исповеди, творец автобиографии или биографии – это, по терминологии Бахтина, не *я-для-себя* (как в самоотчете-исповеди), а *возможный другой*, образ которого опирается на ценностный мир коллектива (семьи, нации или культурного общества)⁴⁸⁰ и строится на его основе. Ценностная позиция меня-другого авторитетна, поэтому в автобиографии нет противоречия между *я-для-себя* и *внешним другим*: «...жизнь воспринимается и строится как возможный рассказ о ней другого другим (потомкам); сознание возможного рассказчика, ценностный контекст рассказчика организуют поступок, мысль и чувство там, где они приобщены в своей ценности миру других»⁴⁸¹. Бахтин полагает, что этот другой не создается автором, а действительно является определяющей «ценностною силою», что и делает его авторитетным. Так происходит потому, что человек осознает свою внешнюю (а не внутреннюю) жизнь через близких людей – происхождение, рождение, события из детства воспринимаются со слов других: «Внутренний принцип единства не годен для биографического рассказа, мое *я-для-себя* ничего не могло бы *рассказать*; но эта ценностная позиция другого, необходимая для биографии, – ближайшая ко мне, я непосредственно втягиваюсь в нее через героев моей жизни – других и через рассказчиков ее. <...> Итак, только тесная, органическая ценностная приобщенность миру других делает авторитетной и продуктивной биографическую самообъективацию жизни, укрепляет и делает неслучайной позицию другого во мне»⁴⁸². Безусловно, автобиография не всегда является достоверной (как и другие человеческие документы), но ее

⁴⁷⁸ В понимании М.М. Бахтина.

⁴⁷⁹ Сапожникова Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2012. № 2. С. 55.

⁴⁸⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 140.

⁴⁸¹ Там же. С. 142.

⁴⁸² Там же. С. 143.

выделяет то, что к ней всегда *«критерий достоверности может быть применен»*⁴⁸³.

Концепция Бахтина кажется нам наиболее адекватной в рамках рассматриваемой проблемы, поскольку от автобиографии исповедь как раз и отличается тем, что внешняя жизнь и темы, связанные с ней (рождение, взросление, появление семьи), не интересуют автора сами по себе – в исповеди, как правило, «отсутствует внешний мир», а исповедующийся сконцентрирован «исключительно на собственном внутреннем мире»⁴⁸⁴. Символически смерть в текстах-исповедях предшествует рождению («Исповедь» Л.Н. Толстого), как и в религиозной исповеди: душа исповедующегося «пребывает в состоянии греха (смерти) и лишь затем рождается, чтобы жить»⁴⁸⁵. Одна из главных целей автора исповеди – продемонстрировать нравственное становление исповедующегося. В исповеди обычно опущены формальные биографические сведения. Они либо присутствуют для фона и иллюстрации «исходных (формальных) обстоятельств совершения поступков»⁴⁸⁶, либо даны в фокусе духовного переосмысления («Исповедь» Августина). Наконец, в отличие от автобиографии, в исповеди автор может использовать ситуации/воспоминания не линейно, а в том порядке, который демонстрирует важность события для личности («Исповедь хулигана» С.А. Есенина, 1921).

Итак, автобиография «сопротивляется жанру», поскольку она «играет на двух досках»⁴⁸⁷ – «балансирует» на грани «жизненных» и художественных текстов. Однако с распространением исповедальной литературы в XVIII–XIX веках такие тексты приобретают отличительные черты, происходит художественная трансформация исповеди (в русской традиции, например, первой литературной исповедью считается «Моя исповедь»

⁴⁸³ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 11.

⁴⁸⁴ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

⁴⁸⁵ Там же.

⁴⁸⁶ Там же.

⁴⁸⁷ Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет / пер. с фр. Б. Дубина // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 118.

Н.М. Карамзина⁴⁸⁸), появляется автобиографическая проза, которая неразрывно связана с понятием «автобиографизм» («жанрообразующий признак»⁴⁸⁹ всех текстов с повествованием автора о своей жизни). Между тем художественная исповедь может как содержать ярко выраженный автобиографизм («Исповедь хулигана» Есенина), так и не обладать этим признаком в полной мере («Исповедь» М. Горького, 1908).

Далее, в соответствии с принципом «эстетической структурности»⁴⁹⁰, обратимся к мемуарам. Разделяя документальные тексты на группы, Гинзбург отмечает: «Мемуары, автобиографии, исповеди – это уже почти всегда литература, предполагающая читателей в будущем или в настоящем, своего рода сюжетное построение образа действительности и образа человека; тогда как письма или дневники закрепляют еще не предрешенный процесс жизни с еще неизвестной развязкой»⁴⁹¹. Вследствие сказанного эгодокументы разграничиваются по наличию/отсутствию адресованности (как мы уже отмечали, наличие адресата – важный критерий художественной исповеди).

Мемуары – «разновидность автобиографического письма, по форме изложения (от 1-го лица) граничащего с автобиографией и дневником, а по предмету – с документально-историческим повествованием»⁴⁹². В основе жанра – *парадоксальность*, которая заключается, с одной стороны, в «требовании объективной достоверности», а с другой – в «требовании индивидуальности, субъективности»⁴⁹³. У истоков мемуаристики стояли Ксенофонт (автор воспоминаний о Сократе (IV в. до н.э.)⁴⁹⁴ и Юлий Цезарь («Записки о Галльской войне», 58–52 гг. до н.э.)⁴⁹⁵, однако широкое

⁴⁸⁸ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 170.

⁴⁸⁹ Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 18.

⁴⁹⁰ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. С. 13.

⁴⁹¹ Там же. С. 12–13.

⁴⁹² Савинков С.В. Мемуаристика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 118.

⁴⁹³ Там же.

⁴⁹⁴ Там же.

⁴⁹⁵ Якушева Г.В. Мемуары // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 524.

распространение мемуарный жанр получает позднее во Франции («Мемуары» А. Сен-Симона, 1691–1707); «Десять лет в изгнании» мадам де Сталь, 1821). В русской культуре появление мемуаров восходит к «Истории о великом князе Московском» кн. А. Курбского, при этом влияние французской литературы на развитие жанра было первоочередным⁴⁹⁶. Особенно – на рубеже XVIII–XIX веков («Записки» Г.Р. Державина, 1812–1813; «Взгляд на мою жизнь» И.И. Дмитриева, 1866).

Мемуаристика связана со стремлением автора «запечатлеть черты события, эпохи, индивидуальной личности в осязаемо-зрительном образе их неповторимого бытия»⁴⁹⁷, из-за чего можно говорить о недостоверности и авторской субъективности как одной из жанровых черт⁴⁹⁸. Субъективность мемуаров – следствие умышленного умалчивания фактов или индивидуально-авторского их восприятия («На берегах Невы» и «На берегах Сены» И.В. Одоевцевой, 1967 и 1983; «Курсив мой» Н.Н. Берберовой, 1966; и др.). По замечанию А.Г. Тартаковского, личность в мемуарах стремится «запечатлеть опыт своего участия в историческом бытии»⁴⁹⁹. Так, несмотря на то что цель автора откровенных, исповедальных воспоминаний – воссоздать портреты современников, свободные от идеологических клише, нередко мемуаристы конструируют собственные мифы за счет избирательности фактов, использования художественных приемов в жизненных текстах. Свидетельство тому – одноименный очерк В.Ф. Ходасевича о М. Горьком⁵⁰⁰ и книга воспоминаний «Курсив мой» Берберовой, в которых становится видна специфика конструирования образа Горького мемуаристами посредством соотношения художественного и документального начал, сочетания объективности и субъективности. На основе оппозиций Ходасевич и

⁴⁹⁶ Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 10.

⁴⁹⁷ Савинков С.В. Мемуаристика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 118.

⁴⁹⁸ Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 13.

⁴⁹⁹ Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35.

⁵⁰⁰ См.: Ходасевич В.Ф. Некрополь // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: АО «Согласие», 1997. С. 7–189.

Берберова демонстрируют двойственность, неоднозначность фигуры писателя (стремление примирить старую интеллигенцию в эмиграции и новую, советскую; сочетание черт «человека старого времени» и «человека нового времени»; образ, литературная маска и истинное лицо писателя). Построенный на контрастах «двойной» портрет писателя, освобождаясь от советского мифа о «писателе – властителе дум», писателе-босяке, нередко приобретал новые мифологические черты.

Мемуары сближаются с «эгоисторией» – термином, впервые употребленном Пьером Нора «для обозначения эссе историков, пишущих историю собственной жизни»⁵⁰¹. Одним из значений данного термина является обозначение «особого типа восприятия, когда всемирная история становится комментарием к частной жизни человека, а эта последняя мыслится как неразрывная часть мировой истории»⁵⁰². На примере «Замогильных записок» (1848–1850) Ф.Р. де Шатобриана Ю.Л. Троицкий показывает, что «сочетание глобального исторического прогноза (вполне, кстати, оправдавшегося) и мелких бытовых деталей места и времени создает ощущение физической слитности частной человеческой жизни и мировой истории»⁵⁰³. К эгоистории можно также отнести мемуары «Из моей жизни. Поэзия и правда» (1811–1833) И.В. фон Гёте, который видел главную задачу «именно в том, чтобы обрисовать человека в его отношениях к своему времени и показать, насколько целое было враждебно ему, насколько оно ему благоприятствовало, как он составил себе взгляд на мир и людей и как он отразил его во внешнем мире в качестве художника, поэта, писателя»⁵⁰⁴.

Хотя по материалу воспоминания сближаются с исторической прозой, перед мемуаристом не стоит цель отразить объективно историческую действительность, быт своего времени – автор ориентируется на собственные

⁵⁰¹ Троицкий Ю.Л. Эго-история // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон, 2014. С. 541.

⁵⁰² Троицкий Ю.Л. История для делового человека. Пособие для студентов. Жуковский: МИМ ЛИНК, 2001. С. 52.

⁵⁰³ Там же.

⁵⁰⁴ Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гёте И.В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М.: Худож. лит-ра, 1976. С. 11.

впечатления при отборе описываемых явлений. Как сказано в современном энциклопедическом издании, «мемуары – разновидность документальной литературы и в то же время один из видов так называемой *исповедальной прозы* <...>»⁵⁰⁵. Тем самым содержательно с исповедью мемуары сближаются прежде всего откровенностью и субъективностью. При этом исповедь сосредоточена на внутренней индивидуальности, духовной жизни отдельного человека, а мемуары выражают точку зрения отдельного человека как представителя конкретной эпохи. Кроме того, мемуары отличаются «хроникальностью» и «фактографичностью»⁵⁰⁶. Однако маргинальный статус мемуарной литературы осложняет ее жанровое определение. По наблюдениям Л.А. Левицкого, «в 20 в. возникает немало книг, находящихся на рубеже мемуарной и чисто художественной литературы»⁵⁰⁷. В то же время «разновидности мемуаров необычайно многообразны», поскольку их своеобразие характеризуется не только жанровой диффузностью, но и авторской интенцией. К примеру, в «Былом и думах» Герцена встречаются черты исповеди, проповеди, художественной литературы, мемуаров и даже научных очерков⁵⁰⁸.

Более того, в XIX веке мемуарная литература «взаимодействует с ключевым современным <...> прозаическим жанром – романом и обретает близкие связи с психологической прозой»⁵⁰⁹. Мемуары начинают использоваться в художественных целях (см. в таких текстах Достоевского, как «Неточка Незванова», «Маленький герой (Из неизвестных мемуаров)»). В литературной исповеди, в свою очередь, мемуарная форма может использоваться как пародийный прием. Среди примеров – художественная исповедь Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» (1954),

⁵⁰⁵ Якушева Г.В. Мемуары // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 524.

⁵⁰⁶ Левицкий Л.А. Мемуары // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1967. Стб. 759.

⁵⁰⁷ Там же. Стб. 760.

⁵⁰⁸ Там же.

⁵⁰⁹ Савинков С.В. Мемуаристика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 118.

задуманная как пародия на автобиографическую «Правду и поэзию» (1811–1833) Гёте.

Подобно автобиографии и мемуарам, дневник рассказывает о реальных событиях как внешней, так и внутренней жизни⁵¹⁰. Он обладает и общими для эгодокументов особенностями (перволичной формой повествования, искренностью, интимностью), и отличительными чертами (датировкой, регулярностью записей, отсутствием ретроспекции, то есть связью с текущими событиями, спонтанным характером записей)⁵¹¹.

М.Ю. Михеев относит дневник к более широкому понятию – «дневниковой форме», в которую, по мнению исследователя, также входит исповедь как разновидность «эго-текста» – «текста о себе самом, то есть имеющего своим объектом обстоятельства жизни самого автора» и написанного «с субъективной авторской точки зрения, то есть человеком из эгоцентрической позиции»⁵¹². Генеалогически дневниковая форма действительно «восходит к сфере автобиографического, <...> реализующейся в разных жанрах: собственно автобиография, мемуаристика, исповедь, эпистолярный и дневник – наиболее интимный из них, не предполагающий читателя жанр»⁵¹³. Четкую границу между исповедью и дневником проводит В.Н. Топоров: дневник «не просто интимен (интимна и исповедь), но интимность его такова, что она *не предполагает читателя*: поначалу дневник <...> не предполагал не только читателя, но и “исповедника”, того, к кому обращена исповедь, даже если она тайная»⁵¹⁴. Отсутствие установки на *другого* (читателя) – принципиальное, структурное отличие дневника от исповеди. Наконец, исповедь предполагает «раскаianie в содеянном, достигаемое путем преодоления гордыни и публичного признания

⁵¹⁰ Жожикашвили С.В. Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 233.

⁵¹¹ Криволапова Е.М. К вопросу о жанрообразующих признаках дневника // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 5. С. 201.

⁵¹² Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. С. 5.

⁵¹³ Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. С. 62.

⁵¹⁴ Топоров В.Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исиава Такубоку) // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации / [редкол.: Л.Б. Алаев и др.]. Вып. 4. М.: Наука, 1989. С. 84.

совершенного проступка»⁵¹⁵. В дневнике это не является обязательным. В исповеди рассказчик ретроспективен⁵¹⁶, тогда как дневник фиксирует «только что» произошедшие события.

В художественную литературу дневник входит в период сентиментализма (см., например, «Дневник одной недели» А.Н. Радищева, 1801–1802) и в дальнейшем активно используется романтиками (вспомним «Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова)⁵¹⁷. Появление дневника как литературной формы обусловлено стремлением писателей показать многообразие внутреннего мира персонажей через структурно организованный текст о жизни отдельного человека, который передает субъективные ощущения персонажей, их собственный взгляд на ту или иную ситуацию. Неслучайно писатели-психологи часто прибегают к дневниковым записям героев⁵¹⁸. Дневник на самом деле открывает возможности «беспрепятственного самоанализа», но делает своего автора «единоличным судьей окружающих: каждое их слово преломляется через его восприятие»⁵¹⁹. Учитывая это, некоторые исследователи утверждают, что наряду с исповедальным монологом, внутренним монологом и письмами дневник представляет собой форму прямого психологизма⁵²⁰. Как и в случае с исповедью, дневники могут существовать на правах вставного элемента в составе повести или романа, и «“дневниковость” лишь придает им дополнительную специфику»⁵²¹. Если автор использует документ в ткани художественного произведения, «очевидно стремление <...> завуалировать эстетическую природу своего произведения, представить его феноменом

⁵¹⁵ Ромашкина М.В. Дневник как литературная форма (С. Киркегор, М.Ю. Лермонтов, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр): дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. С. 26.

⁵¹⁶ Spengemann W.C. The forms of autobiography. Episodes in the History of a Literature Genre. New Haven and London: Yale University Press, 1980. P. 3.

⁵¹⁷ Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 62.

⁵¹⁸ Богданова Е.В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1. С. 29.

⁵¹⁹ Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 62.

⁵²⁰ Жожикашвили С.В. Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 232.

⁵²¹ Там же.

жизни: перепиской, биографией, дневником»⁵²² (см. тот же «Журнал Печорина»). Вдобавок дневник, подобно художественной исповеди, может функционировать в качестве самостоятельного литературного произведения («Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, 1835; «Дневник сатаны» Л.Н. Андреева, 1919; «Тошнота» Ж.-П. Сартра, 1938).

В середине XIX века дневник переживает трансформацию. Будучи связанным с исповедью откровенностью, предельной авторской субъективностью и «вниманием к самым незначительным фактам»⁵²³, он используется писателями как повествовательная форма, в которой «спрятана» исповедь. «Сочетание двух взаимоисключающих жанровых установок» – дневника, обращенного к самому себе, и исповеди, «предполагающей обращение к Другому»⁵²⁴, свидетельствует о подвижности границ этих литературных форм. В данном случае правомерно говорить о «жанровой транспозиции» – «использовании конститутивных элементов одной жанровой структуры в функции другой»⁵²⁵, что позволяет автору сохранить «основные жанровые сигналы исходной формы, однако коммуникативная цель меняется, преобразуются и параметры моделируемой в нем коммуникативной ситуации»⁵²⁶. Посредством жанровой транспозиции первичный жанр («жизненный» текст) становится частью художественного произведения, замысла автора и, соответственно, получает эстетическую завершенность.

Так, в «Дневнике лишнего человека» И.С. Тургенева под дневниковой формой скрывается предсмертная исповедь главного героя. Несмотря на формальные признаки дневника (датировку и регулярность записей), произведение только начинается как дневник, но затем переходит в настоящую исповедь. Герой сперва пытается соблюдать требования к ведению дневника: описывает внешние события, бытовые детали. Однако по мере

⁵²² Волкова Т.Н. Вводные (вставные) жанры // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 35.

⁵²³ Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 62.

⁵²⁴ Там же.

⁵²⁵ Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 365.

⁵²⁶ Там же.

приближения Чулкатурина к смерти черты исповеди усиливаются. Внимание исповедующегося сосредоточено на собственной внутренней жизни, характере и духовном кризисе: «Но мне приходит в голову: точно ли стоит рассказывать мою жизнь? Нет, решительно не стоит... Жизнь моя ничем не отличалась от жизни множества других людей. Родительский дом, университет, служение в низменных чинах, отставка, маленький кружок знакомых, чистенькая бедность, скромные удовольствия, смиренные занятия, умеренные желания – скажите на милость, кому не известно все это? И потому я не стану рассказывать свою жизнь, тем более что пишу для собственного удовольствия; а коли мое прошедшее даже мне самому не представляет ничего ни слишком веселого, ни даже слишком печального, стало быть, в нем точно нет ничего достойного внимания. Лучше постараюсь изложить самому себе свой характер»⁵²⁷. Второй яркий пример – роман М. Бремэ «Исповедь девушки» (изд. на русском языке в 1927), представляющий собой рассказ-дневник дочери сапожника, которая описывает условия жизни в послевоенной Германии, толкающие девушек на путь проституции. Однако истинным автором дневника является мать девушки, «подделавшая рукопись и выдавшая ее за дневник своей дочери» в стремлении восстановить доброе имя последней и указать виновных в гибели девушки⁵²⁸. Данная трансформация усложняет коммуникативную рамку художественного признания: кающийся не может исповедоваться, так что его место занимает другой герой, который стремится оправдать грешника в глазах читателя, имитируя жизненное высказывание. Третий пример использования принципа жанровой транспозиции – «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Н.В. Гоголя: именно эпистолярная форма помогает писателю сочетать черты исповеди и проповеди (наставления)⁵²⁹.

⁵²⁷ Тургенев И.С. Дневник лишнего человека // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 4. М.: Наука, 1980. С. 171.

⁵²⁸ Бремэ М. Исповедь девушки / пер. с нем. С.И. Цедербаум. М.: Недра, 1927. С. 6.

⁵²⁹ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 246.

Как видно, дневниковая форма реализует себя в разных документальных и художественных текстах. На первый взгляд, дневники оказываются ближе к письмам, «особенно к регулярной переписке»⁵³⁰. Здесь можно вспомнить «Дневник писателя» (1873–1881) Ф.М. Достоевского, который, разумеется, характеризуется избирательностью материала: автор пишет далеко не обо всем, что его волнует, а только об общественно-политических и нравственных проблемах, создавая периодическое, но *содержательно* целостное произведение. Несмотря на известные границы между «жизненными» и художественными текстами, *преднамеренная* эстетическая организованность того или иного жизненного материала создает «явное» литературное произведение⁵³¹. Показательный случай – роман «Zoo, или Письма не о любви» (1922) В.Б. Шкловского, в основе которого – реальные письма филолога к его возлюбленной Э. Триоле. Подобные тексты, безусловно, относятся к «автобиографической прозе»⁵³² – «жизненным» текстам, трансформировавшимся в ткань художественного произведения. К ним применяются «принцип художественного завершения» (автор и герой не совпадают, несмотря на перволичное повествование) и парадоксальный «способ рассказывания» – ретроспекция с хронологически выстроенным сюжетом⁵³³.

Исповедь «соотносится со множеством других жанров»⁵³⁴: автобиографией (исповеди П.А. Вяземского, А.К. Толстого, В.И. Кельсиева), мемуарами (тексты М.А. Бакунина, А.К. Толстого), письмами и дневниками («записки» Николая I, «покаяние» К.И. Огарева, «Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева). Сказанное, в частности, лишний раз подтверждает мысль о доминировании исповедальности в эгодокументальных текстах русской культуры и литературы XIX века.

⁵³⁰ Там же. С. 233.

⁵³¹ Там же. С. 12.

⁵³² Сорникова М.Я. Автобиографическая проза // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 10.

⁵³³ Там же.

⁵³⁴ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 482.

Предпринятый нами сравнительный анализ основных типов эгодокументальных текстов позволяет уточнить специфику светской исповеди и ее дальнейших трансформаций в художественной литературе. Восприятие светской исповеди и других человеческих документов как художественных произведений не определено «заданием документа»: на этапе создания произведения необходимо подразумевать другого, его оценку. В самоотчете нет автора и героя, *которых можно бы было завершать*. Литературной исповеди, напротив, свойственна завершенность, так как в ней мы имеем дело со слушателем, который выступает имманентным участником художественного события, будучи «необходимым внутренним моментом произведения», как автор и герой⁵³⁵. Исповедь наряду с автобиографией и «биографическими воспоминаниями» подразумевает «сосредоточение на личности и внутреннем мире автора, литературным портретом которого и является произведение»⁵³⁶, в то время как мемуары и дневники «включают и жизнеописание самого автора, и документальную характеристику, а значит, и объективную оценку действительности»⁵³⁷. Если мы можем провести четкую границу между художественным произведением и дневником или письмом как формами эгодокументов, то, имея дело с «беллетризованными воспоминаниями, автобиографиями»⁵³⁸, испытываем трудности в установлении их жанрового статуса. Автобиографии, светские исповеди и мемуары относятся к так называемым «переходным» феноменам, поскольку «одно и то же жизненное явление может предстать в качестве эстетического или внеэстетического – в зависимости от угла зрения, от установки воспринимающего»⁵³⁹.

⁵³⁵ Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 27.

⁵³⁶ Кулабухова М.А. Автобиографическое начало и художественный вымысел в романах И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2003. С. 16.

⁵³⁷ Там же.

⁵³⁸ Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 186.

⁵³⁹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. С. 15.

§3. Литературная исповедь и теория жанров

Мы выяснили, что исповедь может существовать как «жизненный» текст, при этом эстетически завершенная (художественная/литературная) исповедь не должна отождествляться с эгодокументами. Несмотря на многообразие определений исповеди в художественной словесности и, соответственно, отсутствие единого подхода к дефиниции данного понятия, литературоведы сходятся во мнении, что в ткани художественного произведения исповедь связана с «откровенным признанием героя-рассказчика в совершении безнравственных поступков, обращенным к читателям»⁵⁴⁰. Однако жанровый статус литературной исповеди остается не до конца проясненным.

Как правило, исследователи, называющие художественную исповедь отдельным жанром, не формулируют четких критериев⁵⁴¹ или смешивают литературные покаянные тексты с эгодокументами⁵⁴². С.И. Патрикеев именует исповедь «доминантой», которая проникла «почти во все жанры литературного творчества» и рассматривает в одном ряду «Исповедь» Толстого с исповедями в романах Достоевского⁵⁴³. При смешении понятий исповедь и исповедальность терминологическая путаница только возрастает, поскольку в той или иной степени вся художественная литература исповедальна. Согласно еще одной принятой в науке точке зрения, исповедь является средством прямого психологического изображения персонажа⁵⁴⁴.

Чтобы разобраться, имеем ли мы дело, говоря о художественной исповеди, с литературным жанром, психологическим приемом или авторской интенцией, обратимся к авторитетным для нас жанровым теориям. Согласно

⁵⁴⁰ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

⁵⁴¹ См.: Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.

⁵⁴² Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 320.

⁵⁴³ Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 171.

⁵⁴⁴ Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 4.

концепции Г.Н. Пospelова, литературные жанры различаются проблематикой, объемом и формой повествования (стихотворной, прозаичной)⁵⁴⁵. В соответствии с этим художественная исповедь не является жанром, поскольку не имеет количественно-событийного критерия, с одной стороны, а с другой – функционирует как в стихах, так и в прозе (сравним «Исповедь хулигана» Есенина с «Исповедью» Руссо). Соответственно, объем текста не жанрообразующая особенность исповеди. В свою очередь, проблематика художественных покаянных текстов разнообразна и уникальна: герой может исследовать собственную душу, раскаиваться в совершенном преступлении (исповеди в романах Достоевского), описывать собственные духовно-нравственные искания, изобличать самого себя в пороках («Исповедь» Горького). Иными словами, исповедь, согласно поспеловской теории, не имеет *устойчивых* формально-содержательных признаков и «растворяется» в ткани художественного произведения.

В.В. Кожинов отмечал, что жанры выделяют не только по принадлежности к роду литературы, но также по преобладающему эстетическому качеству, по эстетической тональности внутри родов⁵⁴⁶. Однако данные критерии тоже неприменимы к художественной исповеди, поскольку она существует в разных литературных родах (см. предыдущую главу). А распространенность исповеди в лиро-эпических поэмах эпохи романтизма – одно из первых свидетельств всепроникаемости покаянных текстов. Что же касается эстетической тональности, то в художественной исповеди она не представлена четко: лирическое начало, например, может переходить в иронию или строиться на приеме сатиры, маскируясь под исповедальный дискурс («Исповедь дамы» Б.И. Алмазова, 1876; «Исповедь старого холостяка» Я. Гашека, 1912; «Признания авантюриста Феликса Круля» Т. Манна). Например, в «Исповеди старого холостяка» комический эффект создается не только иронизированием над исповедью как сокровенным словом

⁵⁴⁵ Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. С. 351.

⁵⁴⁶ Кожинов В.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. Стб. 914.

(в центре внимания рассказчика – бытовые холостяцкие трудности и «прегрешения»: он описывает пришивание пуговиц, приготовление пищи, поиск невесты и т.д.), но и посредством запутывания читателя: «Что подумает обо мне тот, кто прочтет эту исповедь? Какая непоследовательность в моем поведении! Но самое главное во всей этой истории – это то, что я сумел притвориться. Все случилось не так, как я здесь описал. Я действительно имел связь с Анной Энгельмюллер и хотел представить себя невинным мучеником, как и все старые холостяки, лгуны и преступники»⁵⁴⁷.

Наконец, некоторые исследователи предпринимали попытки подойти к жанровой дефиниции, ориентируясь на заглавие произведения. Так, Л.Ф. Луцевич, как упоминалось выше, при «отборе» автобиографических исповедей опиралась на наличие слова «исповедь» в названии произведения. Данный подход, безусловно, позволяет выделить особую авторскую интенцию некоторых эгодокументов, поскольку автобиографии, дневники, мемуары могут содержать формальные черты исповеди, одной из которых является название текста («Моя жизнь, или исповедь» А.А. Орлова, 1832; «Исповедь моей жизни» В. Захер-Мазох, 1906). Однако данный формальный признак неприменим к жанровому анализу художественной исповеди, поскольку далеко не каждое произведение, в заглавии которого есть слово «исповедь», является таковым (см. Приложение).

Во-первых, смешение понятий «исповедь» и «исповедальность» наблюдается не только в научных исследованиях и литературной критике, но и в художественных произведениях, авторы которых иногда используют в заглавии слово «исповедь». При этом оно не определяет жанровую форму произведения, а свидетельствует о личном, сокровенном, «настраивает» читателя на интимный, лирический тон повествования или является ироническим/сатирическим приемом для создания комического образа рассказчика или лирического героя. Данная «эксплуатация» наименования

⁵⁴⁷ Гашек Я. Исповедь старого холостяка: сборник рассказов // Гашек Я. Исповедь старого холостяка. Рига: Книга для всех, 1928. С. 36.

или использование слова в бытовом значении характерны прежде всего для поэтических текстов и сборников советской эпохи, в которой традиция религиозной и художественной исповеди не развивалась по идеологическим причинам (см. об этом далее). Среди примеров – «Исповедь манекена» (1961) В.А. Лившица (название для сборника сатирических стихов и эстрадных песенок), «Исповедь пристрастий» (1973) А.Т. Чивилихина, «Исповедь» (1972) Г. Жумабаева.

Во-вторых, автор может вынести в заглавие слово «исповедь», отсылая читателя к религиозной, а не к художественной форме признания. Так, описание практики исповеди используется для высмеивания церковного ритуала, а также создания комического эффекта («Исповедь Теодюля Сабо» Г. де Мопассана, 1883; «Исповедь Жибори» О. Мирбо, впервые изд. на русском в 1908; «Исповедь» М.М. Зощенко, 1924). Другими словами, наличие или отсутствие в заглавии художественного текста слов «исповедь», «признание» или «покаяние» не является основанием или «отсекающим» критерием для определения его жанровой формы. Отнесение того или иного текста к художественной исповеди правомерно только при наличии у него исповедальной коммуникативной рамки и совокупности формально-содержательных признаков.

Важный признак жанра, по Кожинovu, – композиционный строй произведения, его тематика и национально-исторический вид⁵⁴⁸. Здесь к месту напомнить, что генетически исповедь относится к европейским литературным явлениям. Ее композиция неразрывно связана с тематикой: часто покаянные тексты содержат воспоминания о прошлом или представляют собой рассказ героя о совершенных прегрешениях. Однако только тематики недостаточно для выделения самостоятельного жанра⁵⁴⁹. Согласимся с Ж.-М. Шеффером, который подошел к жанрологии с позиций семиотики и установил, что

⁵⁴⁸ Кожинov В.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. Стб. 915.

⁵⁴⁹ Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. С. 232.

жанровая идентичность не может совпадать «с текстом как синтагматико-семантическим целым»⁵⁵⁰.

По М.М. Бахтину, форма «ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала»⁵⁵¹. Именно она завершает художественное произведение и «воплощает» содержание⁵⁵². Следовательно, единство формальных и содержательных признаков порождает эстетический объект. Бахтин философски описывает специфику художественного произведения: «Содержание произведения – это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный формой от ответственности перед будущим событием и потому в своем целом самодовлеюще-спокойный, заверченный, вобравший в свой покой и в свою самодостаточность и изолированную природу»⁵⁵³. Жанр, в бахтинском понимании, – тип эстетического построения и завершения целого⁵⁵⁴.

Мысль о содержательности художественных форм теоретически развивал Г.Д. Гачев. Форма, по его словам, это и есть «отвердевшее содержание»⁵⁵⁵. При таком подходе содержательная сторона жанра воспринимается как первичная, что отсылает нас к хрестоматийным концепциям Г.В.Ф. Гегеля и Александра Н. Веселовского⁵⁵⁶. Однако классические жанровые теории неприменимы к художественной исповеди, ибо ее содержательные особенности (воспоминания, признания, раскаяния) могут существовать и в «исповедальной» автобиографической прозе, а формальное эстетическое завершение произведения, согласно Бахтину, возможно в любом литературном жанре. Оно позволяет провести границу

⁵⁵⁰ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 128.

⁵⁵¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 24.

⁵⁵² Там же. С.33.

⁵⁵³ Там же. С. 59.

⁵⁵⁴ См.: Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин. М.М (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 1993. С. 144–151.

⁵⁵⁵ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. С. 24.

⁵⁵⁶ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / [под ред. с предисл. М. Лифшица]. Т. 1. М.: Искусство. 1968. 312 с.; Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. 648 с.

между «жизненными» и художественными текстами, но не между литературными жанрами.

Идея Ю.Н. Тынянова о «смещении» жанровой системы⁵⁵⁷, в свою очередь, также не способствует ответу на интересующий нас вопрос. Ключевым в ней становится понятие величины, в связи с чем невозможно дать такое устойчивое наименование, «которое покрывало бы все явления жанра»⁵⁵⁸. Говоря о «смещении» жанров, литературовед подразумевает «замещение» старого явления новым⁵⁵⁹, то есть имеет в виду трансформацию жанра. Тынянов вводит в научный оборот словосочетание «конструктивный принцип»⁵⁶⁰: «Каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” <...> в потенции – новый конструктивный принцип»⁵⁶¹. Развивая теорию Тынянова, Н.Д. Тмарченко обосновывает продуктивное в литературоведении понятие «внутренняя мера жанра», необходимое для выявления «константных структур неканонических [трансформированных. – О.К.] жанров»⁵⁶², и противопоставляет его внешней мере, то есть жанровому канону. Внутренняя мера может быть «логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений и определяет направление “собственной изменчивости” того или иного жанра»⁵⁶³. Однако отрицания предыдущей традиции недостаточно для жанровой трансформации, иначе мы бы имели дело с эпигонством: «ему [жанру. – О.К.] нужны какие-то особые условия» для соединения сюжетного и стилистического уровней, для органического смещения того или иного жанра, приложенного к подходящему материалу⁵⁶⁴.

⁵⁵⁷ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 256.

⁵⁵⁸ Там же.

⁵⁵⁹ Там же. С. 257.

⁵⁶⁰ Там же. С. 261.

⁵⁶¹ Там же. С. 263.

⁵⁶² Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М: Академия, 2004. С. 370.

⁵⁶³ Там же.

⁵⁶⁴ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 263.

Ход мыслей Тынянова помогает описать логику трансформации художественной исповеди: она возникает как «изнанка» исповеди церковной и подразумевает отказ от религиозного и божественного, обретая богоборческие/человекоборческие мотивы. Уже первая европейская литературная «Исповедь» Руссо не адресована Богу, а представляет собой исследование души и местами носит провокативный характер. Вместе с тем теория Тынянова не позволяет определить специфику художественной исповеди, которая, несмотря на наличие богоборческих/человекоборческих мотивов, воспринимается читателями как покаянный текст, признание. Отчасти на помощь приходит введенное Бахтиным понятие «память жанра»⁵⁶⁵. Оно объясняет отношение автора к литературной традиции (в случае антиисповедей – отрицание) и задает горизонт ожидания читателя (в первую очередь – коммуникативные). Благодаря такому генетическому подходу на передний план выдвигается контакт между субъектом повествования и адресатом текста, что приближает нас к пониманию феномена исповеди, находящейся под влиянием «суперавторитетного интертекста»⁵⁶⁶.

Дополнением к сказанному служит позиция современного теоретика Ж.-М. Шеффера: жанровая идентичность, подбираемая в соответствии с читательским режимом, соответствует «жанровому горизонту ожидания»⁵⁶⁷. В свою очередь, авторский режим ориентируется только на те признаки, которые соотносятся с предшествующей традицией. Таким образом, перед наукой о литературе встает два вопроса: о создании текста (авторский режим) и о его восприятии (читательский режим)⁵⁶⁸.

Взгляд Шеффера на литературные жанры представляется нам наиболее адекватным для решения вопроса о статусе художественной исповеди: невозможно однозначно выделить и разграничить жанры художественной

⁵⁶⁵ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 78.

⁵⁶⁶ Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: проблемы жанровой эволюции. Коломна, 1999. С. 17.

⁵⁶⁷ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 149.

⁵⁶⁸ Там же. С. 152.

литературы, опираясь только на формально-содержательные признаки, как это до сих пор принято в литературоведческой традиции; разные жанровые номинации относятся к разным коммуникативным уровням того или иного текста, а потому смешивать их некорректно. Исследователь полагает, что жанровая теория «не может разложить литературу на взаимно исключающие классы текстов так, чтобы каждый из этих классов обладал своей сущностью, то есть собственной внутренней природой, в соответствии с которой он бы развивался по некоей внутренней программе»⁵⁶⁹.

Отрицая возможности построения единой жанровой классификации, Шеффер при этом считает, что исторические жанровые имена являются устойчивой опорой для исследования жанров⁵⁷⁰, но могут относиться к разным сегментам одного и того же произведения⁵⁷¹. В доказательство теоретик рассматривает литературное произведение как акт коммуникации и выделяет пять необходимых уровней: уровень *высказывания* (восходящий к категории субъекта повествования), уровень *адресации*, уровень *функции*, а также *семантический и синтаксический* уровни. Им соответствуют разные факторы жанровой дифференциации. Так, уровень высказывания «отвечает» за три элемента: статус субъекта, статус акта высказывания и модальность (повествование или представление, то есть драматическая форма)⁵⁷². К примеру, если субъект высказывания – реальный человек, это будет ключевым критерием разграничения жизненного текста исповеди и эстетически завершенной художественной исповеди. Если же субъект «делегирует» свое высказывание, мы имеем дело с героем, который является необходимым элементом художественной исповеди⁵⁷³. Статус акта высказывания («серьезный» или «игровой») также помогает отделить «жизненные» тексты от эстетически завершенных. Кроме того, жанровые имена разделяются по средствам осуществления акта высказывания – при помощи устной или

⁵⁶⁹ Там же. С. 62.

⁵⁷⁰ Там же. С. 75.

⁵⁷¹ Там же. С. 70.

⁵⁷² Там же. С. 83.

⁵⁷³ Там же.

письменной речи⁵⁷⁴. В религиозной исповеди устный характер является «определяющим признаком коммуникативного акта»⁵⁷⁵. Если такой акт записать, он утратит свою исходную жанровую специфику, символический смысл исповеди изменится, что приведет к трансформации покаянного текста. Итак, с опорой на уровень высказывания можно утверждать, что литературной исповеди свойственны наличие вымышленного субъекта высказывания (героя) и игровой характер акта высказывания, осуществленный в письменной речи.

На втором уровне жанровой идентификации – уровне адресации – Шеффер также выделяет три составляющие: 1) рефлексивную (обращение к себе) и транзитивную (обращение к третьему лицу) адресацию; 2) сообщение с определенным и неопределенным адресатом⁵⁷⁶; 3) реального и вымышленного адресата⁵⁷⁷. Рефлексивная адресация отсылает нас к эгодокументальным текстам (прежде всего дневникам) и к самоотчету-исповеди (в понимании Бахтина) как к этическому незавершенному явлению вследствие совпадения адресата и адресанта. В свою очередь, позиции автора и героя в литературной исповеди оказываются максимально близкими, но никогда не будут тождественными, потому что словесное событие отделено от автора границей – ценностной, временной и т.д. Соответственно, транзитивная адресация в исповеди, установка на читателя (*наличие конфидента/слушателя/духовника, т.е. героя/подразумеваемого другого, которому исповедуются*) является постоянной характеристикой, в то время как содержательные признаки (тематика, проблематика) могут отличаться в зависимости от эпохи. Замена адресата (высшего нравственного ориентира) в исповеди, то есть определяющего фактора, разрушит художественную исповедь. Трансформация художественной исповеди также осуществляется на данном уровне, поскольку богоборческие/человекоборческие/иронические

⁵⁷⁴ Там же. С. 86.

⁵⁷⁵ Там же.

⁵⁷⁶ Там же. С. 97.

⁵⁷⁷ Там же. С. 98.

мотивы, апеллируя к другому и стремясь «заслужить» его признание, всегда оставляют место для «лазейки», то есть последнего слова.

Цель сообщения (или третий уровень) связана с функцией речевого акта⁵⁷⁸. Художественная исповедь предполагает синтез нескольких речевых установок. Во-первых, воспоминания субъекта повествования приносят информативный компонент и относятся непосредственно к моменту исповеди. Во-вторых, эмоциональность, обращение к внутреннему миру, исследование собственной души и/или ощущение близкой смерти, собственной отчужденности от общества – это черты эмоционально-оценочного, экспрессивного компонента. Наконец, в-третьих, «установка на общение», «желание выговориться» относятся к фатическому компоненту⁵⁷⁹. Тем самым литературная исповедь интересна как с точки зрения фактуальной информации (описания жизненного пути, воспоминаний, сюжетного повествования), так и с точки зрения экспрессии – эмоционального речевого поведения (покаяния, исследования собственной души, богоборческих мотивов).

Перечисленные три уровня, по Шефферу, связаны с коммуникативной рамкой, поэтому «каждое жанровое имя должно включать в себя эти признаки»⁵⁸⁰, иначе акт коммуникации не состоится.

Четвертый уровень – семантический⁵⁸¹. К нему Шеффер относит сюжет, мотив, тему⁵⁸². Помня о генетических связях с религиозной исповедью, среди содержательных особенностей исповеди назовем *наличие самоосуждения и/или покаяния*. Поскольку исповедь возникает в религиозном дискурсе, авторитет пратекстов предельно высок, в соответствии с чем авторы покаянных произведений избирают исповедь для искреннего и полного сознания в содеянном, для подробного объяснения «убеждений, помыслов и

⁵⁷⁸ Там же.

⁵⁷⁹ Ракова И.В. Речевые черты жанра литературной исповеди второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. С. 223.

⁵⁸⁰ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 104.

⁵⁸¹ Там же. С. 107.

⁵⁸² Там же.

дел»⁵⁸³. В.Н. Турбин и А.М. Песков указывают, что «исповедь требовала от человека полной искренности, стремления избавиться от грехов, раскаяния»⁵⁸⁴. Неслучайно в сфере лексики и фразеологии избираются единицы соответствующих семантических полей. В художественной исповеди можно говорить о «наименовании пороков и добродетелей»⁵⁸⁵. И хотя данные формулы подвергаются трансформации в человекоборческих/богоборческих исповедях, перечисление прегрешений остается: они необходимы для провокации собеседника и получения реакции (признания или отвержения).

Наконец, пятый уровень – синтаксические факторы и стилистические требования⁵⁸⁶. Для исповеди характерна непосредственная, необработанная речь и сбивчивый синтаксис (см. исповедь Ставрогина в «Бесах» Достоевского). Художественная исповедь выглядит «не как цельный и законченный текст, а как сырой, необработанный материал для написания полноценного текста»⁵⁸⁷. Это объясняется *стремлением автора к искренности, созданию правдивого и точного изложения*. Считается, напомним, что «красота», художественные приемы могут искажать «смысл сообщения» и, соответственно, «отвлекать внимание читателя от главного» – прегрешений, раскаяния, признания и чувств, «сопровождающих воспоминания» о них⁵⁸⁸. При этом «чистое покаяние» (как в самоотчете-исповеди) невозможно в литературном произведении, где искренность не всегда связана с фактичностью и документальностью. *Важна именно установка на искренность, которая обеспечивает целостность и завершенность эстетического произведения*. Когда говорят об установке на искренность, имеется в виду, что «исповедь не содержит сознательной лжи

⁵⁸³ Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. С. 25.

⁵⁸⁴ Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 201.

⁵⁸⁵ Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 16.

⁵⁸⁶ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. Зенкина С.Н. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 111.

⁵⁸⁷ Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

⁵⁸⁸ Там же.

говорящего», «не рассчитана говорящим на оценку слушателем в качестве ложной» и «не воспринимается как ложь слушателями»⁵⁸⁹.

Тезис Шеффера о том, что «с жанровой точки зрения идентичность текста возможна лишь по отношению к уровню или уровням сообщения, к которым прилагается жанровое имя»⁵⁹⁰, на наш взгляд, применим к исследованию художественной исповеди: «Жанровым именем всегда обозначается не *целостный* текст, но самое большее *общий* акт коммуникации или замкнутая форма – а это <...> совсем не одно и то же, ибо текст есть реализация акта, а форма – лишь один из аспектов текста»⁵⁹¹. Другими словами, определить один текст как исповедь, а другой как лирическое стихотворение – значит «не просто отнести их к двум разным жанровым классам, но и сделать это по разным критериям текстуальной идентичности: в первом случае это акт коммуникации, а во втором – формальная организация текста»⁵⁹². Например, «Исповедь хулигана» Есенина на уровне акта коммуникации относится к художественной исповеди, а на формальном уровне – к лирическому стихотворению (так же, как «Исповедь» Горького с точки зрения формального построения относится к повести). Получается, что литературная исповедь сохраняет свою специфику только на уровне акта коммуникации, семантико-синтаксические и формальные критерии не являются единственно определяющими, поскольку исповедь может «проникать» и в стихи, и в прозаическую форму, а также вбирать в себя разную тематику/проблематику.

Логика выявления уровней, по Шефферу, сводится к четырем вариантам. Первый – отношение текста со своим жанром, то есть экземпляфикация, о которой можно говорить в контексте характеристик акта коммуникации: уровня высказывания (субъекта повествования), адресации и функции. Данные прагматические универсалии автор не трансформирует, а

⁵⁸⁹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 268.

⁵⁹⁰ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 128.

⁵⁹¹ Там же.

⁵⁹² Там же.

лишь выбирает, отсылая читателя к определенной традиции⁵⁹³. В истории становления художественной исповеди таким «пратекстом» считается «Исповедь» Августина (см. предыдущую главу). Вспомогательным «паратекстуальным аппаратом» выступают жанровые индексы⁵⁹⁴. Среди них – «заголовок, подзаголовок, в ряде случаев обозначение жанра, заявление об авторском намерении»⁵⁹⁵. Функция жанровых индексов заключается в формировании горизонта ожидания, помощи читателю в определении «места текста в собственном жанровом кругозоре»⁵⁹⁶. Жанровые индексы могут быть обманчивы, что свидетельствует о трансформации жанра и приводит к разрушению читательских ожиданий, поэтому выявить процесс трансформации исповеди легче на содержательном/синтаксическом уровнях: коммуникативная рамка в том или ином жанровом наименовании будет оставаться прежней. Данный процесс Шеффер называет режимом жанровой модуляции⁵⁹⁷. Так, поначалу исповеди носили ярко выраженный религиозный характер, а позднее в них появились богоборческие мотивы.

В пределах режима модуляции свойство текста не может быть референтом жанрового имени. Шеффер в этой связи выделяет регулятивные правила, соблюдаемые при создании того или иного произведения и выступающие референтом жанрового имени, и экстенциональные классы текстов, которые могут быть образованы двумя способами⁵⁹⁸. Отклонение от традиционной конвенции приводит к жанровой трансформации⁵⁹⁹. Генеалогические классы – исторические жанры, которые определяются традиционной конвенцией и выступают как жанровые модели. В данном случае мы имеем дело с отношениями внутрижанровой дифференции, для выявления которых необходимо искать отличия между произведениями. Тем временем аналогические классы имеют отношение к вопросу

⁵⁹³ Там же. С. 157.

⁵⁹⁴ Там же. С. 174.

⁵⁹⁵ Там же.

⁵⁹⁶ Там же.

⁵⁹⁷ Там же. С. 166.

⁵⁹⁸ Там же. С. 174.

⁵⁹⁹ Там же.

взаимопорождения текстов⁶⁰⁰. Такие жанры, получающие наименование на основе сходства, обладают читательским статусом, а вышеперечисленные логики в пределах режима модуляции отражают авторские жанровые понятия⁶⁰¹. К аналогическим классам, в частности, принадлежит «Исповедь маски» Ю. Мисимы, поскольку в японской литературе художественные исповеди формировались на основе западных образцов жанра.

Таким образом, по концепции Шеффера, существуют разные жанровые логики⁶⁰². Различия в текстах могут проявляться по-разному: на коммуникативном уровне, в особенности отношений между текстом и жанром, в специфике используемой конвенции и в статусе отклонений от нее, в читательском или авторском характере жанровой идентичности⁶⁰³. Художественная/литературная исповедь характеризуется особым актом коммуникации, но не обладает набором *устойчивых* содержательно-формальных признаков, то есть не становится литературным жанром в традиционном типологическом понимании. Принимая во внимание существование художественной исповеди как наджанрового наименования, еще раз подчеркнем, что фактически жанровое определение произведения является результатом выбора автором/читателем той или иной коммуникативной стратегии.

§4. Трансформация художественной исповеди: историко-типологический обзор

Формирование художественной исповеди связано с нарушением символического смысла исповеди религиозной. Исповедь в литературе закономерно заимствует у церковного покаяния *принципы виновности* и *откровенности*, раскрывая не столько прегрешения, сколько мотивы и состояния, которые предшествовали тем или иным поступкам, а также

⁶⁰⁰ Там же. С. 177.

⁶⁰¹ Там же. С. 181.

⁶⁰² Там же. С. 180.

⁶⁰³ Там же. С. 181.

раздумьям, ибо основанием для исповеди служат как действия, так и помыслы. Вместе с тем содержательно исповедь в искусстве слова может либо наследовать христианской традиции, либо вовсе исключать религиозную тему.

Традиционно прообразом литературной исповеди считают «Исповедь» (390-е гг.) Блаженного Августина, поскольку она подразумевает не только обращение к Богу, но и раскрытие сокровенных чувств перед читателем, то есть выходит за рамки религиозного дискурса⁶⁰⁴. Несмотря на то что «Исповедь» перенимает традиции церковного ритуала: признание своих грехов, – ее нельзя назвать церковной, поскольку письменная форма нарушает символический смысл покаяния. Как мы уже выяснили в первой главе, данный текст можно назвать «переходной» формой, которая является ориентиром для последующей литературной традиции.

Основоположником художественной исповеди считается Ж.-Ж. Руссо. Начиная с него «идея исповеди обретает законные права на *внехристианское*, *недогматическое* толкование»⁶⁰⁵. Автор «Исповеди» (1765–1770) обращается к читателю, а не к Богу, пишет о собственной уникальности, вопреки христианской догматике. Цель – показать «самого себя», «выявить любой ценой глубины своего сущего», «обнаружить неординарность»⁶⁰⁶. Мерилом исповеди становится предельная, моментами вызывающая искренность, раскаяние перед самим собой. Данный текст, в котором уже обнаруживаются человекоборческие мотивы, самооправдание перед читателем, намеренная эпатажность, стал ориентиром для создателей последующих художественных исповедей. Подобные черты Бахтин обнаружит в исповедях у Достоевского, но они присутствуют во всех литературных признаниях⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 88.

⁶⁰⁵ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 73.

⁶⁰⁶ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 82.

⁶⁰⁷ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 17.

Трансформация художественной исповеди проявляется «в бунтарском или пародийном духе» (то есть в отрицании предшествующей культурной традиции)⁶⁰⁸. Так, первой исповедью в русской литературе считается «Моя исповедь» (1802) Н.М. Карамзина. Подражая Руссо, автор ведет повествование от лица графа, считающего себя особенным человеком. Писатель иронизирует над предельной откровенностью французского мыслителя: «Нынешний век можно назвать веком *откровенности* в физическом и нравственном смысле: взгляните на милых наших красавиц!.. Некогда люди прятались в темных домах и под щитом высоких заборов. Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле. Ныне люди путешествуют не для того, чтобы узнать и верно описать другие земли, но чтобы иметь случай поговорить о себе; ныне всякий сочинитель романа спешит как можно скорее сообщить свой образ мыслей о важных и неважных предметах»⁶⁰⁹. Как видно, если герой Руссо – человек, искренне жаждущий понять себя и свои поступки, то повествователь в «Моей исповеди» является алчным человеком с «холодной душой»⁶¹⁰. По мнению Л.Ф. Луцевич, исповедь Карамзина призвана «дискредитировать руссоистское понимание внутренней ценности человеческого я»⁶¹¹. «Мою исповедь» можно назвать псевдоисповедью с ненадежным повествователем, что свидетельствует о ее «новаторском характере». Она заложила традицию, которая получит продолжение в литературе XX века, прежде всего в произведениях русского зарубежья – «Соглядатай» (1930) и «Отчаяние» (1934) В.В. Набокова.

Формы художественной исповеди зависят от исторического периода и творческих задач конкретного автора. Ее распространение в европейской и

⁶⁰⁸ Там же.

⁶⁰⁹ Карамзин Н.М. Моя исповедь // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Худож. лит-ра, 1964. С. 729.

⁶¹⁰ Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. С. 178.

⁶¹¹ Там же.

русской литературе началось с романтической поэмы⁶¹², нуждавшейся в новых приемах для раскрытия внутреннего мира героя, который вступал в противостояние с обществом и обрекал себя на одиночество. Под влиянием Дж. Байрона трансформированный вариант таинства исповеди приобрел в лироэпических произведениях М.Ю. Лермонтова богоборческие черты (см. предыдущую главу). Эпос по-своему раскрыл потенциал романтической исповеди. Скажем, А. де Мюссе в «Исповеди сына века» (1836) использует исповедь как иронический «обрамляющий» прием, который задает горизонт читательских ожиданий (чтобы запутать читателя, «мистифицируя» его относительно своей подлинности⁶¹³) и затем разрушает их. Другой пример – «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821) Т. Де Квинси, задуманная автором как исповедь «с моралью», но представляющая собой «непоследовательную ретроспекцию», откровенное описание собственного «Я» посредством опиумных «сновидений»⁶¹⁴. Первоначальный замысел воплотился в антиисповедь, которая, даруя «опиумные открытия», делает героя зависимым и оставляет незавершенным «проект нахождения “Я”»⁶¹⁵ в исповеди. Эту же модель исповеди – «истории собственного пристрастия к опиуму»⁶¹⁶ – заимствует автор русского зарубежья М. Агеев в «Романе с кокаином» (1934).

По общему признанию, в реалистической традиции наиболее активное освоение художественная исповедь получила у Достоевского⁶¹⁷. Исследуя проблемы его поэтики, Бахтин называет литературную исповедь «исповедью наизнанку»⁶¹⁸, поскольку она противоположна чистому самоотчету по структуре и содержанию. Исповедь в этом смысле понимается как диалог,

⁶¹² Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85.

⁶¹³ Там же. С. 86.

⁶¹⁴ Джумайло О.А. Поэтика переписывания в романе Томаса Де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. Т. 12. 2012. № 4. С. 49.

⁶¹⁵ Там же. С. 50.

⁶¹⁶ Там же. С. 49.

⁶¹⁷ Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 321.

⁶¹⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 136.

встреча двух сознаний. Богоборческие и человекоборческие исповеди героев Достоевского, по Бахтину, характеризуются «неприятием возможного суда божеского и человеческого», присутствием «человекоборческого элемента» и «дразнящей откровенности»⁶¹⁹. В таких трансформированных исповедях обычно нет покаяния в церковном понимании, они строятся на иронии, цинизме и делают невозможным просительные и молитвенные тона.

Относя к первой человекоборческой антиисповеди в русской литературе «Записки из подполья» (1864), Бахтин отмечает, что «уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику»⁶²⁰. Цель исповеди антигероя состоит в попытке оправдаться перед читателем и получить его признание, одобрение, а не в раскаянии и отпущении грехов. Эту особенность исповеди Бахтин, как мы помним, назвал «лазейкой» или последним словом о себе⁶²¹. Маскируясь под него как «окончательное определение себя», исповедь рассчитывает на «противоположную оценку себя другим»⁶²². Исповедующийся может осуждать себя, признаваться в содеянном, но на самом деле провоцирует «похвалу» другого, *требуется оправдания от другого и оставляет*, повторим, «лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно не согласится с ним»⁶²³. Данный прием меняет структуру художественной исповеди, так как «слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку»⁶²⁴. Пример тому – «Мое необходимое объяснение» Ипполита в романе «Идиот» (1868). Достоевский

⁶¹⁹ Там же. С. 135.

⁶²⁰ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 171.

⁶²¹ Там же. С. 260.

⁶²² Там же.

⁶²³ Там же.

⁶²⁴ Там же. С. 176.

создает «особый тип фиктивной исповеди, характерной для героев, не верящих в абсолютного Другого, то есть в Бога»⁶²⁵.

Более сложную структурную организацию являет исповедь Ставрогина. Здесь мы имеем дело с множественной адресацией: духовник Тихон, предстающий в роли «внутренней для произведения рецепции»⁶²⁶, публика (вымышленный визави), которой Ставрогин адресует исповедь, и читатель. К каждому из этих адресатов герой обращается по-разному, что позволяет говорить о синтезе приемов⁶²⁷. Стиль исповеди Ставрогина «определяется прежде всего ее внутренне диалогической установкой по отношению к другому» (как и всех исповедей в творчестве Достоевского)⁶²⁸. Эта оглядка на другого «определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее»⁶²⁹. Вот вердикт, который Бахтин выносит Ставрогину: «Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе»⁶³⁰. Вместе с тем, используя особые риторические средства, Ставрогин как адвокат выступает перед публикой, чтобы скрыть собственные страхи и истинные намерения. Тихон угадывает это и вынуждает героя признаться себе в том, что антиисповедью он избавляется от необходимости переносить сострадание, насмешки других. Бахтин пишет: «Даже и нечуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон»⁶³¹. Именно непринятие сострадания и сочувствия другого сближает Ставрогина с «подпольным человеком», отвергающим христианскую идею вины⁶³².

Наконец, ставрогинская исповедь обнаруживает присутствие Нададресата. Герой не принимает общество в качестве судьи и стремится

⁶²⁵ Засе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 113.

⁶²⁶ Там же. С. 92.

⁶²⁷ Там же.

⁶²⁸ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 271.

⁶²⁹ Там же.

⁶³⁰ Там же. С. 272.

⁶³¹ Там же. С. 184.

⁶³² Засе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 112.

дисквалифицировать читателя исповеди, воздействуя на него при помощи риторических средств. Это и замечает Тихон. Прямое следствие потери адресатов (Тихон раскрывает замысел «кающегося», а место Нададресата остается пустым ввиду отсутствия веры) – риторическое «поражение» Ставрогина и его самоубийство.

Может ли художественная исповедь быть лишена минимальной «лазейки» и наследовать религиозной исповеди в символическом смысле? Если перед нами самостоятельное литературное произведение с перволичным повествованием, которое в самой форме подразумевает самооправдание, то мы вправе говорить о художественной анти-/псевдо- исповеди. Если исповедь функционирует в рамках произведения с более сложной повествовательной организацией как частный прием психологического изображения или вставной элемент, то повествователь и/или всеведущий автор берут на себя роль другого/Абсолютного Другого (судьи или Нададресата). Вместе с тем в данных формах меняется ценностная установка. Задумывая «Преступление и наказание» (1866) как исповедь от лица грешника, Достоевский впоследствии отказывается от исповедальной композиции в пользу третьеличного повествования от всеведущего автора⁶³³. «Внутренняя правда» Раскольников «дается не с точки зрения самосознающего “я”, а с точки зрения Другого»⁶³⁴, которая обеспечивает «ценностное обустройство реальности»⁶³⁵. Форма повествования задает «Ты-отношения» между автором и героем⁶³⁶. Достоевский находит такую позицию, «с которой можно услышать последний отчет человека о своих поступках и которая качественно отличается от позиции подглядывающего и подслушивающего автора физиологического очерка»⁶³⁷. При наличии исповеди в ткани художественного произведения данную особенность текста называют «Du-Erzählung»⁶³⁸. Аксиологическая

⁶³³ Казаков А.А. Ценностная архитектура произведений Ф.М. Достоевского. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2012. С. 114.

⁶³⁴ Там же. С. 115.

⁶³⁵ Там же.

⁶³⁶ Там же. С. 197.

⁶³⁷ Там же. С. 201.

⁶³⁸ Там же.

способность Другого комментировать и интерпретировать героя с позиции «его внутренней правды» – еще одно открытие Достоевского⁶³⁹. Этот Другой выполняет в художественной исповеди функцию Абсолютного адресата – третьего участника коммуникации, если проводить аналогию с церковной исповедью. Он играет роль судьи/Бога и позволяет читателю дать объективную оценку действиям и признаниям героя. Такая исповедь будет настоящей, «правдивой» («Исповедь горячего сердца» Мити Карамазова в «Братьях Карамазовых», исповедальные монологи Любкина-Семенова в «Мнимых величинах»).

Антиисповедь и псевдоисповедь в художественных текстах имеют конкретного адресата, часто героя или героев (Мцыри исповедуется монаху, Иван, Смердяков и Митя признаются Алеше, человек из подполья обращается к выдуманному читателю), в то время как «настоящие» исповеди подразумевают зримое присутствие абсолютного Другого (исповедь Мити перед судом приближается у Достоевского к суду перед Богом, равно как исповедальные монологи Раскольникова перемежаются с авторской речью в ткани романа). Другими словами, символический смысл художественной исповеди непосредственно зависит от формы ее существования в литературном произведении.

Художественная исповедь адаптируется к историческим и культурным изменениям. Обмирщение понятия ответственности за преступление и появление суда присяжных отразилось в исповедях, оформленных «в модусе суда над собой»⁶⁴⁰, на страницах романа «Братья Карамазовы». Так, исповедь Мити – трансформированный вариант судебного признания. В XX веке сочетание разных типов исповедей, открытых Достоевским, найдет отражение в речи Гумберта из «Лолиты» (1955) Набокова: с одной стороны, «исповедующийся» использует слог для завоевания симпатии читателей, а с

⁶³⁹ Там же.

⁶⁴⁰ Там же. С. 214.

другой – содержательно воспроизводит признательную речь преступника в суде.

В ряде случаев в художественной исповеди XX века место абсолютного Другого «пустует». «Исповедь» (1908) М. Горького – «описание греховной жизни [героя. – *О.К.*] и последующих поисков средств выхода из нее»⁶⁴¹, которые заканчиваются приходом к идее богостроительства. Данный случай «можно истолковать как точку схождения богоискательства Толстого и марксистско-ленинского атеизма»⁶⁴². Парадоксальность этой исповеди проявляется в том, что главный герой Матвей не просит отпущения грехов у Бога, а берет вину на себя, несмотря на то что исповедь «преследует обратное – очищение от вины»⁶⁴³.

«Фиктивность» художественной исповеди можно понимать по-разному. С одной стороны, мы имеем дело с антиисповедями, которые содержат человекоборческие мотивы и нарушают внутренние (этические) условия исповеди. С другой стороны, псевдоисповеди маскируются под покаянные тексты посредством риторического убеждения читателя и/или фигуры фиктивного рассказчика, обмана слушателя (подмены признания судебным дискурсом) и т.д. Встречаются и гибридные формы, которые сочетают черты антиисповеди и псевдоисповеди.

Псевдоисповедь реализуется в разных формах. Когда мы говорим о первом ее типе, «псевдоисповедью» именуется «мнимые» признания, которые сближаются с самокритикой. В эпоху сталинских репрессий возникли «приговоры без преступлений и как бы в качестве дополнения – признания без преступлений»⁶⁴⁴. Исповеди стали содержать покаяния в преступлениях, выдуманных и/или совершенных кем-то другим, получив распространение в художественной литературе. В таких псевдоисповедях отсутствует «содержательная» исповедальность, особенно в тех ситуациях, когда читатель

⁶⁴¹ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 168.

⁶⁴² Там же. С. 170.

⁶⁴³ Там же. С. 169.

⁶⁴⁴ Там же. С. 263.

имеет дело с ненадежным рассказчиком, чья установка на искренность сочетается с неадекватным описанием прегрешений и оценкой собственных действий. Среди подобных текстов – псевдоисповедь Варискина в романе «Мнимые величины» Н.В. Нарокова, которая воспроизводит «обвинение другого/Другого в свой адрес»⁶⁴⁵. Удачная пародия на такие псевдоисповеди – «Реабилитация» (1940) Д.И. Хармса, в которой герой «изобретает» преступления и тут же сознается в них в том объеме, которого «не требует ни инстанция Другого, ни закон, ни судья»⁶⁴⁶. На первый взгляд, такие тексты нарушают этическое событие исповеди посредством неискренности ее субъекта, ибо «сценарий» признания дается кем-то другим. Одновременно происходит преодоление неискренности путем автоматизации, слепой веры в «мнимые величины» механизмов сталинского режима.

Второй тип псевдоисповеди – исповеди с ироническими/сатирическими мотивами. Например, в «Говоруне (Записках петербургского жителя А.Ф. Белопяткина)» (1843–1845) Н.А. Некрасов в качестве материала использует собственную автобиографию и создает речевую видимость откровенности, при этом герой (говорун) нужен автору как ироническая маска, с помощью которой обличаются современники, общественные порядки, социальная несправедливость. Использование исповеди как иронического приема реализовано в незаконченном романе Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» (1954). Процесс трансформации состоит в том, что заданная в начале текста тональность «переходит в свою прямую противоположность»⁶⁴⁷. Указание на ложность проблематики создает сатирический эффект.

Третий тип псевдоисповеди – так называемые «ложные исповеди» с ненадежным повествователем и/или исповеди, авторы которых намеренно вводят читателя/слушателя в заблуждение для достижения собственных целей. В мировой литературе известны случаи, когда псевдоисповеди могут

⁶⁴⁵ Там же. С. 63.

⁶⁴⁶ Там же. С. 263.

⁶⁴⁷ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 70.

намеренно маскироваться под другие художественные формы. Так, в фиктивном дневнике «Ключ» («Бесстыдная исповедь») (1956) Дзюньтитиро Танидзаки имитируется автоадресация с целью манипулирования партнером, являющимся действительным адресатом. Данный тип псевдоисповеди может комбинироваться с *антиисповедальными* тонами.

Цель исповеди антигероя состоит в попытке оправдаться перед читателем посредством его запутывания и/или утверждения богоборческих/человекоборческих идей и получить его признание, одобрение, а не в раскаянии и отпущении грехов. В таких гибридных исповедах, которые наглядно воплотились в произведениях В.В. Набокова, нельзя опровергнуть «правдивость», пока это не сделает сам герой: «Тот, кто подпадает под обаяние текста, то есть исповеди в ее поэтичности, может счесть преступление Гумберта невозможным (пожалуй, именно в этом и состоит его план)»⁶⁴⁸. В лирических исповедах В.С. Высоцкого, в свою очередь, псевдоисповедальные и антиисповедальные мотивы сочетаются со стремлением героя очиститься, утолить душевную боль («Моя цыганская», 1968).

Предельное расширение сфер изображения жизни «я», в котором фактически не осталось табуированных тем, во второй половине XX века привело, в частности, к появлению гибридной формы художественной исповеди, где сочетаются антиисповедальные и псевдоисповедальные тона, «Это я – Эдичка» (1976) Э.В. Лимонова. «Самообнажение» героя, которому присуще «углубленное смакование низменных сторон человеческой души», подразумевает отсутствие покаяния⁶⁴⁹.

«Профанация» и «фамильярная дистанция» с Богом характеризуют исповеди постмодернизма, прежде всего – поэму «Москва – Петушки» (1970) В.В. Ерофеева⁶⁵⁰. «Сакральное» в тексте существует в виде пародии и

⁶⁴⁸ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 354.

⁶⁴⁹ Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 321.

⁶⁵⁰ Живолупова Н.В. «Христос и истина». Исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского университета. 2008. № 5. С. 283.

стилизации: комизм создается за счет связи «винопийства» и теодицеи, разыгрывание греха напоминает юродство и «пародийное добровольное мученичество»⁶⁵¹. Антиисповедь «антигероя» становится метафорой движения в сторону нравственного перерождения и «освобождения от <...> бессмыслицы жизни»⁶⁵².

Таким образом, трансформируясь в художественное признание, исповедь сохраняет признаки церковного покаяния (установку на искренность, наличие признаний, кающегося, исповедника и абсолютного адресата). Ритуал исповеди существует в устной форме как практика проговаривания грехов, тогда как письменная фиксация по умолчанию «обмирщает» таинство покаяния, способствует появлению самоотчета-исповеди или светских «жизненных» текстов, о чем говорилось в первой главе. Художественные признания с перволичным повествованием, в свою очередь, трансформируются в антиисповеди и псевдоисповеди, поскольку в основе таких текстов не стремление оправдаться перед Богом, а желание героя получить признание от самого себя посредством убеждения читателя. Исповеди в ткани художественного произведения (в виде исповедального монолога и/или вставного эпизода) могут наследовать символический смысл религиозной исповеди при отсутствии конфликта этического и эстетического.

Ввиду того, что литературная форма исповеди сама по себе является антиподом («исповедью наизнанку») исходного религиозного ритуала, каскад процедур «отрицания» не только усложняет понимание сущности исторически поздних модификаций, но и делает необходимым установление тех константных параметров, которые удерживают нас в границах литературной исповеди.

В практической части диссертационного исследования при рассмотрении художественных исповедей на материале прозы русского

⁶⁵¹ Там же. С. 284.

⁶⁵² Там же.

зарубежья мы будем исходить из базовых положений теоретических глав нашей работы.

I. Литературная исповедь реализуется в ткани художественного произведения как особый акт коммуникации. В этой связи коммуникативная рамка исповеди обязательно включает в себя уровень высказывания, уровень адресации и уровень функции.

(1) Художественная исповедь воспринимается как эстетически завершенное высказывание.

(2) Эстетическую завершенность обеспечивает трехчастная коммуникативная структура: наличие автора, фикционального субъекта высказывания – героя (кающегося) и читателя (имплицитного и эксплицитного – последний тип может отсутствовать). В зависимости от типа повествования эта структура варьируется:

- а) перволичное повествование: автор (Нададресат/Другой), герой (кающийся), эксплицитный читатель (исповедник, мирской судья) (при наличии), имплицитный читатель (Нададресат/Другой, необходимый, чтобы исповедующийся мог освободиться от оценивающей позиции мирского судьи);
- б) третьеличное повествование: всеведущий автор в ткани художественного произведения (Нададресат/Другой), герой 1 (кающийся), герой 2 (исповедник, мирской судья) (при наличии), имплицитный читатель (Нададресат/Другой).

(3) Постоянной характеристикой художественной исповеди является адресованность (наличие конфиденнта/слушателя/духовника, т.е. героя/подразумеваемого другого, которому исповедуются). Замена адресата (высшего нравственного ориентира) разрушит коммуникативную рамку. На этом уровне можно говорить о трансформации исповеди и об усложнении адресации – появлении слова «с лазейкой», стремлении заслужить оправдание читателя. Подчеркнем, что читатель в художественной исповеди – неотъемлемый ее компонент. Наличие имплицитного (внутритекстового)

читателя, то есть установки на читателя, – обязательное условие для художественной исповеди. При этом эксплицитный читатель (образ читателя) может присутствовать или отсутствовать. Если имплицитному читателю присуща «вненаходимость», что сближает его с фигурой высшей инстанции, то эксплицитный существует как персонаж (кающийся герой обращается к нему, ведет мнимый диалог). Тогда как эксплицитный читатель воплощает авторское восприятие адресата в качестве представителя той или иной эпохи или носителя тех или иных ценностей, имплицитный читатель выступает субъектом сотворческой деятельности и занимает эстетическую позицию.

(4) Уровень функции определяет характер речевых установок художественной исповеди:

- (а) литературные покаянные тексты содержат воспоминания, описания жизненного пути, историю грехопадения/очищения/перерождения, что привносит информативный компонент;
- (б) литературная исповедь характеризуется экспрессивностью, которая связана с покаянием, признанием, а также ироническими, сатирическими или богоборческими мотивами;
- (с) откровенность и «желание выговориться» относятся к фатическому компоненту художественных признаний.

II. Формально-содержательные признаки (тематика, сюжет, речевое оформление) «диктуют» построение художественной исповеди, но требуют уточнений, поскольку зависят от конкретной литературной формы исповеди и характера ее трансформаций.

(1) Семантически принцип адресованности отсылает нас к религиозному таинству покаяния. Соответственно, в числе содержательных особенностей художественной исповеди можно назвать самоосуждение или покаяние. Даже при наличии богоборческих и человекоборческих мотивов перечисление прегрешений требуется в художественной исповеди для провокации читателя/героя-исповедника.

(2) Генетическим основанием литературной исповеди по отношению к художественной обусловлена установка на откровенность («Богу невозможно солгать»). «Правда» исповеди не ставится под сомнение, поскольку честность в данном случае понимается не как правдивость или документальность: в исповеди заложена сема искренности. Богоборческие исповеди тоже сохраняют формальную установку на искренность (на речевом уровне), используя ее в качестве иронического приема либо для завоевания доверия читателя.

(3) Сюжетность не является определяющим признаком, но помогает типологизировать художественные исповеди, которые в эпосе закономерно имеют больше возможностей для развития действия:

- а) исповедь как самостоятельное художественное произведение, в котором главную роль играет развертывание внутреннего сюжета: завязка исповеди начинается, как правило, с кризиса «Я», развитие действия выражается в описании значимых и/или травматических для душевной жизни кающегося событий из прошлого либо в перечислении прегрешений, кульминация состоит в очищении или падении героя, а условная развязка характеризуется незавершенностью, имитацией жизненного высказывания (исповедь героя не заканчивается описанием его будущего);
- б) исповедь как вставной элемент, средство прямого психологического изображения, обрамляющий или сюжетообразующий приемы в структуре романа, которые выполняют функции раскрытия образа персонажа, выражения идейной позиции или создают комический/иронический эффект: в зависимости от авторской установки ситуация исповеди может становиться «катализатором» развития действия и

подчиняться общему сюжету произведения либо раскрывать внутренний мир героя, носить притчевый, иносказательный характер либо маскировать истинные намерения автора (одна из популярных форм исповеди в ткани романа – исповедальный монолог, который может выполнять разные функции);

- с) некоторые сюжетные ситуации служат косвенными маркерами адресации исповеди, поскольку подталкивают героя к откровенности: суд, ожидание смерти, обреченность и др.

IV) Речевое оформление исповеди подразумевает имитацию необработанной, устной речи, в чем тоже проявляется стремление к искренности. Грамматически этому способствует выбор повествования от первого лица («Ich-Erzählung»), однако семантически перволичная форма не может гарантировать искренности из-за естественной склонности человека к самооправданию.

ВЫВОДЫ ПО ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ

Будучи неотъемлемой частью культуры, литературная исповедь адаптируется к происходящим в ту или иную эпоху изменениям, а значит, ее теоретическое рассмотрение должно учитывать контексты функционирования. Благодаря собственной «всепроницаемости» исповедь встречается в разных дискурсах: религиозном, судебном и словесно-художественном. Обращение к истокам возникновения литературной формы исповеди, которая сопротивляется строгому жанровому определению, необходимо для изучения ее специфики и дальнейших художественных трансформаций.

Литературная исповедь генетически наследует исповеди религиозной. Трансформация практики исповеди в религии влияет на появление ее новых форм, в том числе светских, которые отличает обращение кающегося не к божественному, а к человеческому суду, сосредоточенность на собственном внутреннем мире. Светская исповедь – широкое понятие, которое реализуется и в литературной (художественной) форме, и в «жизненных» текстах. В ходе сравнительного анализа религиозной/светской исповедей и литературной исповеди можно сформулировать основные признаки художественных покаянных текстов. Если в таинстве покаяния верующий исповедует собственные грехи, получает их отпущение от священника и прощение от Бога, то в художественном произведении «исповедующийся» автор/герой повествует о своих прегрешениях, описывает состояние души, обращаясь к читателю. Литературная исповедь заимствует символический смысл религиозной исповеди (смирение перед божественным нравственным законом). Соответственно, покаянные художественные тексты по умолчанию подразумевают откровенность и раскаяние в содеянном. Однако, в то время как церковное покаяние ограничивается признанием в грехах, художественная исповедь описывает не только прегрешения, но и мотивы, которые

предшествовали тем или иным поступкам, состояния и даже раздумья. Таким образом, художественная исповедь – «изнанка» исповеди религиозной.

В результате предпринятого исследования удалось уточнить формы функционирования исповеди в художественной литературе (вставной эпизод, самостоятельное эстетически завершенное произведение и прием прямого психологического изображения), выделить и обосновать формально-содержательные признаки художественной исповеди, установить границы между исповедью и исповедальностью – «всепроникающей» интенцией авторской субъективности, неопределенность которой ведет к размыванию понятия художественной исповеди.

Несмотря на «размытость» и «диффузность» своих границ, литературная исповедь имеет отличительные формально-содержательные признаки, которые выделяют ее среди многообразия художественных произведений и определяются предметно-смысловым содержанием, ситуацией адресации и композиционной формой завершения. Адресованность является необходимым элементом художественной исповеди. Читатель, будучи фигурой текста, эстетически завершает литературную исповедь и занимает особую позицию по отношению к автору и герою. Кроме того, если эстетическая завершенность позволяет провести границу между «жизненным» и художественным словом, то отличить литературную исповедь от других форм словесного искусства можно при обращении к содержанию текста. При идентификации литературной исповеди отталкиваются от осознания исповедующимся собственной виновности, наличия чистосердечных признаний. Наследуя символический смысл религиозной исповеди, художественные покаянные тексты относятся к дискурсу, который как будто не содержит лжи. При этом важна не фактологичность, а установка на искренность как неотъемлемый эстетический компонент литературной исповеди.

Формы реализации художественной исповеди зависят от рода литературы. Так, в стихотворную лирику и лироэпику исповедь включается

прежде всего как способ прямого психологизма. В драме можно говорить об исповедальности, метажанровом явлении, которое обладает некоторыми признаками покаянных текстов, но реализуется в самых разных жанрах художественной и художественно-документальной литературы.

Эпос дает самый широкий спектр форм и возможностей для исповедального дискурса. Проза лучше всего имитирует «искреннюю» и «естественную» устную речь и в полной мере отражает связь с первичными речевыми формами. С одной стороны, исповедь представляет собой монологическое высказывание с перечислением прегрешений, а с другой – она подразумевает обращение к исповеднику, что сближает ее с диалогической речью. Соответственно, важным трансформационным фактором для исповеди является исповедальный монолог, который создает в художественном произведении ситуации исповеди при помощи синтеза монологической и диалогической речевых форм.

Предпринятый в работе сравнительный анализ эгодокументальных текстов и художественной исповеди, в свою очередь, позволяет уточнить специфику светской исповеди как разновидности жизненного текста и ее дальнейших трансформаций в художественной литературе. В «жизненных» текстах нет автора и героя, которых можно было бы завершать. Кроме того, эстетическая организованность текста не определена «заданием документа»: на этапе создания художественного произведения автору нужно подразумевать другого и его оценку, что не предусмотрено в эгодокументах. Литературной исповеди, напротив, свойственна завершенность, так как в ней мы имеем дело со слушателем, который выступает имманентным участником художественного события.

Формально-содержательные критерии помогают нам очертить границы понятия художественной исповеди: отделить светскую разновидность от религиозных, судебных и псевдоисповедальных форм, разделить «жизненные» и художественные тексты. Синтетичность литературной исповеди предполагает многообразие покаянных текстов.

Художественная/литературная исповедь характеризуется особым актом коммуникации, но не является литературным жанром в традиционном типологическом понимании. Трансформация исповеди определяется содержанием, тогда как уровень коммуникации не меняется: в любой художественной исповеди предусмотрен слушатель (наличествует установка на читателя), а цель акта коммуникации – получение само-/признания.

Поскольку письменная форма «обмирщает» исповедь и, соответственно, искажает символический смысл покаянного высказывания, в ткани художественного произведения мы зачастую сталкиваемся с анти- /псевдоисповедями или гибридными формами. Антиисповеди меняют этические условия исповеди посредством человекоборческих мотивов, в то время как псевдоисповеди маскируются под покаяние путем обмана читателя. В основе таких исповедей – самоутверждение и самооправдание. Однако в произведениях с трансформированной повествовательной формой (например, в текстах с воплощением Абсолютного другого на уровне сюжетной критики произведения) исповедь может наследовать смысл исповеди религиозной в зависимости от творческих задач автора, для которого этический компонент важнее эстетического.

ГЛАВА 4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИСПОВЕДЬ В ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

§1. Историко-литературные контуры

Несмотря на то что эмиграция из России началась задолго до Октябрьской революции, понятие «русское зарубежье» возникло в 1910–1920-х гг. в связи с массовым характером данного явления⁶⁵³. Применительно к художественной литературе в этом отношении принято выделять три волны⁶⁵⁴, каждая из которых имеет свои эстетические установки, сформированные под влиянием историко-культурного контекста.

Писатели-эмигранты не только закономерно продолжали традиции русской духовной культуры в целом и классической литературы второй половины XIX – начала XX в. в частности, но нередко занимались поисками новых художественных форм выражения своей личностной индивидуальности. Значимое место в их творчестве занял «человеческий документ», сосредоточенный на внутреннем мире личности: «...именно в эпохи глобальных социальных потрясений наиболее востребованными литературой оказываются “человеческие документы”, исповеди, дневники, художественно-документальные свидетельства очевидцев произошедших перемен»⁶⁵⁵.

Для официальной советской литературы оставались закрытыми темы, связанные с экзистенциальными вопросами (ср. количество исповедальных текстов, в названии которых есть слово «исповедь», публиковавшихся до Октябрьской революции, и текстов, написанных позднее, в советскую эпоху – см. Приложение). Однако отметим, что в 20-е гг. XX в. наряду с героем советской литературы, деятельным, активным человеком, ненадолго появляется новый тип литературного героя – рефлексирующий

⁶⁵³ Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998. С. 4.

⁶⁵⁴ См.: Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998.

⁶⁵⁵ Леденев А.В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса // Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. Вып. 2. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 123.

интеллигент⁶⁵⁶, который, будучи отрицательным персонажем⁶⁵⁷, показывает свое несоциалистическое «лицо», прибегая к разоблачительным формам признания. В парадигме советской литературы путь интеллигента заключается либо в перерождении (идейном, а не духовном), либо в необратимом распаде личности, невозможности принять новую историческую реальность⁶⁵⁸. Примеры таких интеллигентов – Иван Кавалеров и Иван Бабичев из романа «Зависть» (1927) Ю.К. Олеси, построенного на оппозициях старого и нового мира. Осознавая чуждость революции, пролетариату, Кавалеров не может выйти на путь перерождения, завидуя Андрею Бабичеву и Володе Макарову, и сохранить личность от нравственного распада, безуспешно пытаясь отстаивать свои духовные принципы и в итоге нарушая их. Трагедия рефлексирующего интеллигента в литературе связана с невозможностью его «перерождения» и с появлением такого понятия в идеологии нового государства, как самокритика. Приведем один из примеров самооговоров того времени: «Я хочу перестроиться. Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом. Вы не поверите, быть может, до чего это противно. Это – слабость, от которой я хочу отказаться. Я хочу отказаться от всего, что во мне есть, и прежде всего от этой слабости»⁶⁵⁹. С. Зассе отмечает, что публичная коллективная самокритика в Советском Союзе функционально наследовала христианской исповеди и замещала ее в светском государстве, однако символический смысл самокритики заключался не в отпущении грехов кающегося, а в публичном осуждении, вынесении приговора (чего не допускает исповедь) и, таким образом, в предупреждении преступлений

⁶⁵⁶ Понятие «интеллигенция» в советской литературе часто употреблялось для характеристики людей старого мира – «отчужденных интеллектуалов, находящихся в оппозиции режиму». См.: Миронова Н.А. Образ «старой» творческой интеллигенции в советской прессе первого послеоктябрьского десятилетия (1917–1927 гг.) // Интеллигенция и мир. 2008. № 1. С. 67–77.

⁶⁵⁷ Апогеем отрицательного образа «старой» интеллигенции в советской литературе стал Васисуалий Лоханкин в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» (1931).

⁶⁵⁸ Колпаков А.Ю. Перерождение и самостояние: о двух вариантах спасения интеллигенции в русской литературе // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2. С. 52.

⁶⁵⁹ Олеша Ю.К. Речь на диспуте «Художник и эпоха» // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 268.

против власти и революции⁶⁶⁰. При этом, несмотря на «требование о постоянной и всеохватной самокритике для каждого индивида», не допускался самоанализ, экзистенциальные вопросы не рассматривались, во главе диспутов были интересы партии и коллектива, а не отдельного человека⁶⁶¹. Соответственно, рефлексия считалась «признаком психологической, буржуазной интроспекции» и потому подвергалась критике⁶⁶². М.О. Чудакова точно охарактеризовала специфику самокритики: «В идеале... власть ожидала от писателя-непролетария (а их так или иначе было большинство) только покаяния – безоговорочного признания своих “ошибочных” детства, отрочества и юности, прошедших вне благотворного воздействия марксистских идей. Необходимо было признать первородный грех (других к началу 20-х годов еще не накопилось) и покаяться в нем. Но покаяться так, чтобы избежать обстоятельного, с непременным самоанализом описания этого греха. Покаяние, как и церковное, должно было быть без тени рефлексии. Без попыток объяснения-оправдания – только безусловное самоосуждение и полное раскаяние»⁶⁶³. Таким образом, уступившие самокритике место исповедального высказывания автобиографическое письмо, рефлексия, самоанализ использовались советскими авторами для разоблачения в литературе интеллигенции, находившейся в оппозиции по отношению к новому миру. Самокритику же, в свою очередь, нельзя назвать ситуацией исповеди, поскольку с покаянием данная публичная форма самооговора сохраняет лишь внешнее, ритуальное сходство. В отличие от самокритики в ситуации исповеди кающийся признает лишь собственную вину, а мировой судья не имеет права подвергать других критике, оглашать приговор и наказывать грешника.

⁶⁶⁰ Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 241.

⁶⁶¹ Там же. С. 239.

⁶⁶² Там же.

⁶⁶³ Чудакова М.О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов) // Чудакова М.О. Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 396.

Кроме социальных потрясений и духовного кризиса возрождению литературной исповедальной традиции в литературе русского зарубежья способствовало «нарастание религиозного начала» среди ведущих писателей русского зарубежья⁶⁶⁴: одни ее представители пытались соединить православие и католицизм (Д.С. Мережковский), другие находили выход из духовного кризиса в принятии католичества (Вяч. Иванов), третьи утверждали идеи православия (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев). Возрождению русской православной традиции в эмиграции способствовало проведение Собора в Сремских Карловцах (1921), на котором Русская Зарубежная Церковь осудила Октябрьскую революцию и деятельность большевиков⁶⁶⁵. С этого момента можно говорить о ведущей роли Православной Церкви в культурной жизни русского зарубежья⁶⁶⁶.

Возрастанию интереса представителей первой волны эмиграции к «человеческим документам» также способствовала известная полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича, «их воззрения на миссию писателя-эмигранта стали определяющими для большинства литераторов эмиграции»⁶⁶⁷. Адамович выдвинул «требование литературного аскетизма и предельной искренности самовыражения», которые тяготели бы к «форме незавершенного фрагмента» (то есть человеческого документа)⁶⁶⁸, в то время как Ходасевич признавал самоценность искусства и во главу ставил эстетические принципы литературной традиции. Последний «утверждал, что молодому поколению необходимо стоическое сопротивление неблагоприятным внешним обстоятельствам и сосредоточенная работа над совершенствованием литературного мастерства. Он полагал, что переживание, даже описанное с величайшей точностью, но не подчиненное

⁶⁶⁴ Михайлов О.Н. Литература русского Зарубежья. М.: Просвещение, 1995. С. 43.

⁶⁶⁵ Там же.

⁶⁶⁶ См.: Козырев А.П. Русская православная церковь в эмиграции. Русская религиозная философия // Энциклопедия для детей. Т. 6. Религии мира. Часть 2 / гл. ред. М. Аксенова. М.: Аванта+, 1996. С. 248–269.

⁶⁶⁷ Биргер Л.А., Леденев А.В. «Страсти по Набокову»: творчество В. Сирина в эмигрантской критике // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х годов: Сб. науч. тр. Ч. 2. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 109.

⁶⁶⁸ Там же. С. 110.

законам литературного ремесла, не образует художественного произведения»⁶⁶⁹. Эстетическая полемика Адамовича и Ходасевича как представителей культуры Серебряного века способствовала формированию жанровых предпочтений литературы русского зарубежья: «...характерно, что едва ли не самым продуктивным в эмиграции стал жанр автобиографии [Набоков, хотя и поддерживал воззрения Ходасевича, использовал коммуникативную рамку исповеди для запутывания читателя. – О.К.], синтезирующий родовые признаки эпоса и лирики»⁶⁷⁰.

Автобиографическое начало, персонализм, внимание к психологическим глубинам⁶⁷¹ характерны для произведений Г.В. Иванова, В.В. Набокова, Г. Газданова и других представителей первой волны. «Осознать литературное произведение как место игры или как место исповеди»⁶⁷² – вот одна из главных задач, с которой столкнулись писатели-эмигранты. Распространение получили художественные покаяния двух типов: 1) тяготеющие к исповедальности как приему для выражения переживаний о трагических событиях, экзистенциального кризиса, попыток самоопределения (вспомним роман-исповедь Зайцева «Золотой узор» (1926), повествование в котором ведется от лица русской женщины, поведавшей о своих жизненных испытаниях в годы революции и эмиграции); 2) сатирические/богоборческие псевдоисповеди (прежде всего в творчестве Набокова)⁶⁷³. Как отмечает И. Каспэ, так называемое «младшее» («незамеченное») поколение русской эмиграции стремилось, с одной стороны, «преодолеть литературу» в связи с пережитыми катастрофами и тяготело к документальности, а с другой – творить в форме подчеркнутой литературности, что мы наблюдаем в творчестве Набокова⁶⁷⁴.

⁶⁶⁹ Там же. С. 109.

⁶⁷⁰ Там же. С. 112.

⁶⁷¹ Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998. С. 118.

⁶⁷² Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземигрантов. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2008. С. 108.

⁶⁷³ См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940: В 3 т. Т. 3. Книги / [гл. ред. А.Н. Николюкин]. М.: РОССПЭН, 2000. 639 с.

⁶⁷⁴ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 124.

В поэзии первой волны русской эмиграции среди примеров стихотворной лирики, которая выходит за рамки нашего специального изучения, можно назвать «Перед зеркалом» (1924) Ходасевича. Посредством центрального образа, вынесенного в заглавие, здесь вводится мотив двойничества, отсылающий прежде всего к творчеству Достоевского. Исповедником и кающимся выступает сам лирический герой, адресуя исповедь читателю. Будучи строгим судьей, герой беспощаден к себе:

Разве мальчик, в Останкине летом
Танцевавший на дачных балах, —
Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?⁶⁷⁵

Завершается стихотворение не рассказом о дальнейшей жизни, а признанием, характерным для коммуникативной структуры литературной исповеди:

Впрочем — так и всегда на середине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала.
И Виргилия нет за плечами, —
Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла⁶⁷⁶.

Трансформации исповедальных покаяний в художественной литературе эмиграции осуществлялись главным образом в прозаических формах,

⁶⁷⁵ Ходасевич В.Ф. Перед зеркалом // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика, 1906–1922. М.: АО «Согласие», 1996. С. 277.

⁶⁷⁶ Там же.

максимально близких к жизненным текстам. Так, тяготел «к исповеди»⁶⁷⁷ популярный в то время роман Газданова «Вечер у Клэр» (1929). Как «исповедь души» воспринимаются и другие произведения писателя⁶⁷⁸. Например, в роли композиционного приема исповедь выступает в «Ночных дорогах» (1941). Повествователь – водитель такси, который становится случайным исповедником своих клиентов. В разговоре с ним возникает предельная откровенность. Герой сосредоточен не на автобиографических деталях, а на экзистенциально важных событиях. Он – невольный «соглядатай» чужих историй, за которыми «скрывается» его собственный внутренний кризис: если в церковной исповеди молчание обладает сакральным смыслом, то в литературном покаянном тексте оно свидетельствует о страхе признания перед самим собой.

Традицию антиисповеди продолжает М. Агеев в «Романе с кокаином» (1934). Подобно «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Томаса де Квинси, «Роман с кокаином» демонстрирует постепенное разрушение личности под воздействием наркотических веществ, обнажает темные глубины человеческой души. Нравственное падение героя соотносится с началом Гражданской войны: автор проводит параллель между историческими событиями и трансформацией индивида. Исповедь приобретает «зеркальное» значение: предсмертное покаяние не приводит к отпущению грехов и даже не преследует такой цели – «бездна» нравственного разложения поглощает героя. По оценке Мережковского, у Агеева «прекрасный, образный язык. Не уступает с одной стороны, Бунину, с другой – Сирину. Соединяет (в языке, в изобразительности) плотную, по старым образцам вытканную материю бунинского стиля с новейшей блестящей тканью Сирина. Это – внешность. А дальше – надо забыть и Бунина с его плотностью, и Сирина с пустым блеском искусственного шелка, а вспомнить... пожалуй, Достоевского, – только Достоевского тридцатых годов нашего

⁶⁷⁷ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. С. 169.

⁶⁷⁸ Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Новый хронограф, 2009. С. 43.

века»⁶⁷⁹. Н.В. Живолупова отмечала, что «Роман с кокаином» стал своеобразной реакцией на исповеди антигероя Достоевского⁶⁸⁰. Агеев продолжает традицию человекоборческих исповедей, в которых покаянные тона нивелированы, а признания посредством цинизма и утверждения собственного «Я», свидетельствуют «о внутреннем неуважении к собственной личности или личности читателя»⁶⁸¹. Исповедь «наоборот» встречаем также в романе Б.Ю. Поплавского «Домой с небес» (1935).

Псевдоисповедь, приводящая к полному нравственному упадку, – композиционный центр «Распада атома» (1938) Г.В. Иванова. С содержательной точки зрения это только попытка исповеди, речь, обращенная к себе, исключая Наддресата, который утрачен. Его место занимает читатель, но не как «чистый» нравственный адресат, а как равный исповедующемуся: «Наши отвратительные, несчастные, одинокие души соединились в одну и штопором, штопором сквозь мировое уродство, как умеют, продираются к Богу»⁶⁸². В результате исповедь не удастся, «кающийся» не достигает предельной откровенности, «утягивая» читателя в самоуничтожающий мир «уродства», бесконечной делимости человека: «История моей души. Я хочу ее воплотить, но умею только развоплощать»⁶⁸³. По мнению Л.П. Ельницкой, несмотря на «хаотическое нагромождение не связанных друг с другом фрагментов», в «Распаде атома» узнается форма исповедального монолога, который предшествует смерти рассказчика в конце произведения⁶⁸⁴. Другой пример спора с традицией – Набоков. Повествовательная игра, двойничество, ненадежный рассказчик, сокращение дистанции между ним и персонажами – все это характерно для

⁶⁷⁹ Мережковский Д.С. Около важного (О «Числах») // Меч. 1934. 5 августа. № 13/14. С. 4.

⁶⁸⁰ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 371.

⁶⁸¹ Там же. С. 374.

⁶⁸² Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Проза. М.: Согласие, 1994. С. 30.

⁶⁸³ Там же. С. 16.

⁶⁸⁴ Ельницкая Л.П. Исповедь антигероя («Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова) // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 134.

псевдоисповедей писателя, двух его «достоевских» произведений, повести «Соглядатай» (1930) и романа «Отчаяние» (1934).

Если герой исповеди «открывает читателю самые сокровенные глубины собственной духовной жизни» с целью отпущения грехов⁶⁸⁵, то антигерой упомянутых нами литературных признаний – «тот, кто, стремясь сохранить собственное лицо, живет в постоянном противоборстве с миром, выдвигает бунт и несогласие с ним как программную установку»⁶⁸⁶. Первым «антигероем» русской литературы стал персонаж «Записок из подполья» Достоевского, он же стал прототипом и других исповедников-бого /человекоборцев в более поздних текстах писателя. Трансформация именно этой традиции считается магистральной в творчестве авторов первой волны эмиграции.

В отличие от крупных европейских центров (Берлина, Парижа, Праги), дальневосточные диаспоры в Харбине (вплоть до Второй мировой войны), а затем и в Шанхае (после 1942–1943 гг. и до 1950-х, когда некоторые писатели уехали в Америку, другие вернулись на родину и, как правило, были репрессированы)⁶⁸⁷ не вошли в историю русской литературы столь же значительными исповедальными текстами⁶⁸⁸. Один из редких примеров обращения к традиции исповеди – «Поэма без предмета» (1989) В.Ф. Перелешина. В ней автор подводит творческие итоги, с иронией характеризует свои поздние стихи, воспроизводит пережитые испытания, ищет себя в мирской и монашеской среде, в принадлежности к той или иной родине (а их у Перелешина, по собственному признанию, оказалось три: Россия, Китай, Бразилия)⁶⁸⁹.

Драматургическое наследие писателей-эмигрантов первой волны тоже не отмечено исповедальными текстами, что, впрочем, естественно для данного

⁶⁸⁵ Там же. С. 126.

⁶⁸⁶ Там же. С. 127.

⁶⁸⁷ Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998. С. 53–54.

⁶⁸⁸ Таскина Е.П. Неизвестный Харбин. М: Прометей, 1994. 159 с.

⁶⁸⁹ См.: Перелешин В.Ф. Поэма без предмета / под ред. С.А. Карлинского. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг, 1989. 411 с.

рода литературы, специфику которого мы уже обсуждали в теоретической части нашего исследования⁶⁹⁰.

Несмотря на то что «лучшие страницы» литературы русского зарубежья написаны в 1920-е – 1940-е гг.⁶⁹¹, художественные достижения писателей второй и третьей волн эмиграции, сформировавшихся в советских условиях, заслуживают внимания. С первой волной представителей «Ди-Пи» объединяли «горечь ностальгии» и «связь с дореволюционной культурой»⁶⁹². Однако исторический фон отличался. Открываемый авторами второй волны «художественный мир дополнял и существенно корректировал картину, воссоздаваемую советскими писателями»⁶⁹³. По утверждению специалистов, «две наиболее разработанные в прозе второй волны эмиграции темы – это события Второй мировой войны и сталинские репрессии в 1920–1930-х гг.»⁶⁹⁴. Некоторые из эмигрантов прошли через лагерь, пережили плен или видели в гитлеровском режиме спасение от «сталинского произвола»⁶⁹⁵. Вспомним биографии С.С. Максимова, Б.Н. Ширяева, Н.В. Нарокова. Последний, в частности, находясь под влиянием Достоевского, использовал исповедь как вставной элемент в романе «Мнимые величины» (1952).

Поколение писателей третьей волны эмиграции 1970–1980-х гг. (а многие его представители были принудительно высланы из СССР) тоже оставило после себя исповедальные тексты. К их числу исследователи причисляют порой столь разные по своей эстетической природе произведения, как «Архипелаг ГУЛАГ» (1968) А.И. Солженицына⁶⁹⁶ и «Русскую судьбу, исповедь отщепенца» (1988) А.А. Зиновьева, который признается: «Исповедь

⁶⁹⁰ См.: Злочевская А.В. Драматургия русского зарубежья первой волны в контексте литературного процесса XX века // Русская литература. 2004. № 3. С. 86–109.

⁶⁹¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. С. 225.

⁶⁹² Агеносов В.В. Восставшие из небытия: антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. М.: АИРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2014. С. 26.

⁶⁹³ Там же.

⁶⁹⁴ Бабичева М.Е. На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции: библиографические очерки. М.: Пашков дом, 2020. С. 15.

⁶⁹⁵ Агеносов В.В. Восставшие из небытия: антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. М.: АИРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2014. С. 29.

⁶⁹⁶ Леденев А.В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса // Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. Вып. 2. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 135.

не есть автобиография, написанная для каких-то официальных и справочных целей. Не все, что случилось с автором, попадает на ее страницы. А то, что попадает, описывается не всегда в том виде, в каком это мог бы и хотел бы увидеть посторонний наблюдатель, и без тех пикантных деталей, какие любопытно было бы узнать читателю. Это происходит не потому, что автор хочет изобразить себя в наилучшем виде или ввести в заблуждение читателя, а в силу особенностей самой формы исповеди»⁶⁹⁷. Литературоведы также отмечают близость романа В.Е. Максимова «Прощание из ниоткуда» (1981) к исповеди-поступку в бахтинском понимании⁶⁹⁸, а откровенность и человекоборческие мотивы «Кочевания до смерти» (1994) позволяют усмотреть и в этом произведении связи с литературной исповедью, хотя таковой она, безусловно, не является.

Между тем автобиографическая проза Э.В. Лимонова модифицирует исповедь антигероя «Записок из подполья»: отсутствие покаяния замещают «агрессивное самоутверждение», интенсивность чувств, позволяющие получить моральное самооправдание⁶⁹⁹. Повествователь в «Это я – Эдичка» (1976) идентифицирует себя как героя (исключает, в отличие от человека из подполья, моральную рефлексию и возвышает собственное «Я»), тогда как читатель (исповедник) осуждает его, поскольку основывается на жанровых ожиданиях, ждет, но не получает признания. Как известно, на творческое становление Лимонова повлияли исповедальные опыты Ю. Мисимы, который, в свою очередь, «вдохновлялся» Достоевским.

Образ антигероя Достоевского также получает развитие в прозе Ю.В. Мамлеева. Так, его рассказы «Дневник молодого человека» (1982), «Тетрадь индивидуалиста» (1986) выглядят как дневниковые записи рассказчика, однако, ввиду его ценностного отношения к другому и наличия

⁶⁹⁷ Зиновьев А.А. Русская судьба, исповедь отщепенца. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 1999. С. 4.

⁶⁹⁸ Дорофеева Л.Г. Жанровая специфика романа В. Максимова «Прощание из ниоткуда»: к проблеме духовной традиции // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 4. С. 61.

⁶⁹⁹ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 710.

человекоборческих и богоборческих мотивов, являются антиисповедями – «непокаянными исповедями»⁷⁰⁰, утратившими божественного адресата и символический смысл покаяния. Антигерой Мамлеева, или «ничевок», не признает никаких нравственных императивов и ориентиров, что «девальвирует ценность... раскаяния»⁷⁰¹. Он погружен в притягательные мысли о смерти и в собственную гротескную картину мира. Отрицание материального мира (антигерой считает земное существование «небытием»⁷⁰²) приводит к отчуждению от другого (других) и даже от собственного тела, именно поэтому признание, хотя и с редуцированными покаянными тонами, в виде саморазоблачения антигероя возможно только после смерти из потустороннего мира (см. рассказ «Яма», 1982). Другой тип исповеди у Мамлеева – «гаденькое покаяннице» («Тетрадь индивидуалиста»), которое не «содержит покаянного слова» и пафос которого носит пародийную окрашенность, ключ к которой – в заимствованной природе образа»⁷⁰³. Иными словами, пародийно-иронические интенции автора используются, чтобы продемонстрировать абсурдность мира антигероя и разоблачить рассказчика, оказывающегося «нелепым подражателем» (подобно антигероям Набокова) парадоксалиста Достоевского. Если трансформация исповеди в прозе Мамлеева служила вспомогательным и/или пародийным инструментом главным образом для демонстрации метафизических идей персонажей (вспомним эпизод из романа «Шатуны» (1966)⁷⁰⁴, в котором главный герой Федор Соннов «исповедуется» только что им же убитому молодому человеку Григорию – мертвецу, но не раскаивается в содеянном, а говорит с ним «по душам»), то в основе романа Лимонова «Это я – Эдичка» – литературное покаяние, которое обеспечивает развитие сюжета, усложняя

⁷⁰⁰ Романовская О.Е. Постмодернистская версия антигероя в рассказах Юрия Мамлеева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. №23. С. 60.

⁷⁰¹ Там же.

⁷⁰² Там же. С. 62.

⁷⁰³ Там же. С. 64.

⁷⁰⁴ См.: Мамлеев Ю.В. Шатуны. М.: Терра, 1996.

коммуникативную структуру исповеди (появляется второй субъект исповеди – возлюбленная антигероя).

Как видно из рассмотренных случаев, прямо или опосредованно исповедальная литература русского зарубежья унаследовала прежде всего традиции Достоевского. Даже те писатели, которые нарочито дистанцировались от него, как Набоков, испытывали на себе влияние классика: «Следует, однако, предположить, что нерасположенность Набокова к Достоевскому служит только тому, чтобы скрыть тайное родство их произведений. Слишком очевидна связь между романами Набокова и Достоевского»⁷⁰⁵. В то время как в советской России наследие Достоевского по идеологическим причинам долгое время находилось под запретом⁷⁰⁶ (гонения начались вскоре после празднования его юбилея и продолжались до середины 1950-х гг.⁷⁰⁷), в русском зарубежье имя писателя не переставало звучать: резонанс вызвала книга Андре Жида «Достоевский» (1923); в 1925 г. А.Л. Бем организовал «Семинарий по изучению Достоевского»⁷⁰⁸; Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, К.В. Мочульский, Н.О. Лосский и другие не менее известные эмигранты задавали тон в интерпретации жизненного и творческого пути классика⁷⁰⁹. В свою очередь, художественная проза авторов русского зарубежья продолжала через Достоевского осваивать и трансформировать традиции обращения к различным формам литературной исповеди. В практической главе нашего диссертационного исследования мы подробно остановимся на прецедентных в этом отношении примерах для каждого из трех периодов эмиграции: антиисповедях/псевдоисповедях с

⁷⁰⁵ Жаккар Ж.-Ф., Шмид У. Достоевский и зарубежная культура. К постановке вопроса // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 22.

⁷⁰⁶ Там же. С. 8.

⁷⁰⁷ Захаров Н.В. Актуальность Достоевского // Неизвестный Достоевский, 2021. Т. 8. № 1. С. 10; Пуцаев Ю.В. Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии // Философский журнал. 2020. Т. 13. № 4. С. 105.

⁷⁰⁸ Белов С.В. Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 4. Русское зарубежье и всемирная литература, ч. 1: А–Д. / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 337.

⁷⁰⁹ Рубинс М. Газданов и Достоевский, или сюжеты русской классики в романе «Ночные дороги» // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 80.

богоборческими/человекоборческими мотивами (Набоков и Лимонов) и исповедальном монологе как вставном элементе в ткани романа (Нароков).

§2. Структурно-семантические особенности человекоборческих исповедей: «Соглядатай» и «Отчаяние» В.В. Набокова

В.В. Набоков как один из ярких представителей «младшего поколения» к концу тридцатых годов был признан «самым крупным явлением эмигрантской прозы»⁷¹⁰. Писатель выделялся среди других младоэмигрантов неприятием исповедальности и «человеческого документа», полемизировал с так называемой «парижской нотой» (прежде всего с Г.В. Адамовичем)⁷¹¹, но при этом экспериментировал с формой исповеди в своем творчестве. Обращение Набокова к художественной антиисповеди реализовалось в ироническом отстранении и преодолении идеи «жизненного» текста в повести «Соглядатай» (1930) и романе «Отчаяние» (1934)⁷¹².

Традиция художественной исповеди XIX века, идущая главным образом от Достоевского, в литературе русской эмиграции наследовалась в нескольких направлениях: трансформация, стилизация, пародирование, цитация⁷¹³. Набоков, как известно, недолюбливал Достоевского, что неоднократно подчеркивал в своих работах, лекциях и выступлениях, показательно отрицая влияние классика на себя: «Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства — всем этим восхищаться нелегко»⁷¹⁴. Между тем, по замечанию Л.И. Сараскиной, «отталкивание [Набокова. — О.К.] от Достоевского странным образом сочеталось с *детальным* знакомством и многочисленными *личными* наблюдениями над романной техникой, стилистикой, психологической манерой своего

⁷¹⁰ Бем А. Русская литература в эмиграции // Меч. 1939. № 4. С. 3.

⁷¹¹ Биргер Л.А., Леденев А.В. «Страсти по Набокову»: творчество В. Сирин в эмигрантской критике // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х годов: Сб. науч. тр. Ч. 2. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 108–126.

⁷¹² Там же. С. 126.

⁷¹³ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 45.

⁷¹⁴ Набоков В.В. Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 379.

антагониста»⁷¹⁵. З.И. Шаховская писала: «Есть элемент загадочности в той все увеличивающейся ненависти, которую Набоков питал к Достоевскому»⁷¹⁶. Публичное «сокрытие влияния» Достоевского на свое творчество, по мнению К. Латышева, у Набокова связано с нежеланием «брезгливо встречаться с собственными идеями в других»⁷¹⁷. С одной стороны, руководствуясь «инстинктом самосохранения», Набоков отвергает Достоевского, стремясь «защитить свои зреющие ростки нового видения мира, новых литературных средств»⁷¹⁸. С другой – парадоксальным образом в некоторых произведениях Набокова в чрезмерной заикленности автора на творчестве Достоевского видно влияние последнего. «Играющего в прятки с “литературным влиянием” Набокова» выдают ненадежные рассказчики, в уста которых автор вкладывает безмерное обличение Достоевского, похожее скорее на одержимость, нежели на объективную критику. Не случайно в романе «Отчаяние» творчество Достоевского упоминается 8 раз⁷¹⁹. А.А. Долинин, в свою очередь, указывает на меняющееся отношение Набокова к Достоевскому, которое ухудшается от русского к американскому периоду творчества писателя-эмигранта: «[Набоков. – *О.К.*] всеми силами пытается принизить значение Достоевского в период американский, когда переход на английский язык, казалось бы, полностью избавлял его от родительского гнета»⁷²⁰.

Однако в рассматриваемый нами русский период Набоков не был так категоричен. Отвергая нравоучения Достоевского, молодой писатель признает за ним «истинный изобразительный дар»⁷²¹. Так, в «Братьях Карамазовых» Набоков ценил «мастерское построение повествования», игру с читателем,

⁷¹⁵ Сараскина Л.И. Набоков, который бранится... // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 1. СПб: РХГИ, 1999. С. 543.

⁷¹⁶ Шаховская З.И. В поисках Набокова. Париж: La Presse Libre, 1979. С. 108-109.

⁷¹⁷ Латышев К. Скрытая мистификация: Набоков и Достоевский // Московский вестник: журнал московских писателей и Литературного института. 1993. № 2. С. 224.

⁷¹⁸ Там же.

⁷¹⁹ Там же. С. 228.

⁷²⁰ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 39.

⁷²¹ Там же. С. 42.

«остроумные приемы утаивания и раскрытия информации для поддержания читательского интереса»⁷²².

Литературными признаниями можно назвать повесть «Соглядатай» и роман «Отчаяние», которые соотносятся с «Записками из подполья», представляя собой художественные антиисповеди как самостоятельные, эстетически завершенные произведения.

Антиисповедь, или исповедь антигероя, в творчестве Достоевского и Набокова подробно рассматривалась Н.В. Живолуповой, которая развивает идею Бахтина о богоборческих/человекоборческих исповедях «с лазейкой». Анализируя «Записки из подполья» как первую художественную антиисповедь, исследователь обращается к понятию «антигерой», формирование которого происходит на основе синтеза «авторской концепции зла» и лжепокаянных мотивов⁷²³. Отличительная черта «исповеди антигероя» – «разыгрывание на публике», «театрализация» внутренней жизни героя⁷²⁴, а не стремление к покаянию. Антигерой (исповедующийся) противоречит канонам «геройности» и поэтому разрушает традиционные представления о литературном герое. В таком случае художественная исповедь строится на богоборческих/человекоборческих мотивах, то есть «на конфликте этического и эстетического»⁷²⁵. В ее основе – «лганье» самому себе при помощи изоощренных приемов, попытка запутать читателя, поэтому антигерою недоступны ни этический поступок, ни его эстетическая оценка⁷²⁶.

Эмигрантские критики отмечали, что «Соглядатай» написан «в форме Достоевского»⁷²⁷, а роман «Отчаяние» признан исследователями самым

⁷²² Там же.

⁷²³ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 10.

⁷²⁴ Там же. С. 14.

⁷²⁵ Там же.

⁷²⁶ Там же. С. 25.

⁷²⁷ Яблоновский С. Рецензия на повесть «Соглядатай» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 81.

«достоевским» у Набокова⁷²⁸. Кроме того, в современном Набокову литературоведении активно изучалась проблема двойника в творчестве Достоевского. Достаточно упомянуть труды Д.И. Чижевского (доклад 1927 г. «Проблема двойника» на одном из заседаний пражского Семинария по изучению творчества Достоевского, статья 1931 г. «Zum Doppelgängerproblem bei Dostojevskij. Versuch einer philosophischen Interpretation» («К проблеме двойника у Достоевского. Попытка философской интерпретации»), которые были созданы до написания Набоковым романа «Отчаяние»⁷²⁹.

Несмотря на то что данные произведения давно стали объектом детального изучения в разных аспектах (повествовательной организации⁷³⁰, интертекстуальных связей с литературой XIX века⁷³¹, отдельных тематических аспектов, включая мотивы двойничества и зеркала⁷³², и др.), по сей день отсутствует их анализ в аспекте проблематики художественной исповеди как особого акта коммуникации (встречаются лишь отдельные упоминания в некоторых работах⁷³³).

Предварительно напомним, что завершенность литературных признаний реализуется посредством трехчастной коммуникативной структуры (подобно религиозной исповеди): необходимо наличия автора (Наадресата), героя (кающегося) и читателя. Данная структура может

⁷²⁸ Новикова Е.Г. Образ Достоевского в литературе русской эмиграции: проблематика «личного отчаяния» // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 33.

⁷²⁹ Васильева М.А. Между вещью и человеком: этико-антропологическая проблематика в романе В. Набокова «Отчаяние» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 6. С. 52.

⁷³⁰ Мельников Н.Г. «Детектив, воспринятый всерьез...» Философские антидетективы В.В. Набокова // Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 76–91; Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатай» к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 9–41.

⁷³¹ Бугаева Л.Д. Парадигма интертекстуальности в «Соглядатае» В.В. Набокова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Сер. 9. 2012. № 2. С. 26–34; Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 1. СПб: РХГИ, 1999. С. 802–808; Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина. Лит. Обзорение, 1999. № 2. С. 38–46.

⁷³² Стрельникова Л.Ю. Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 1. № 3. С. 26–31; Лебедева В.Ю. Мотив метафизической смерти в русских романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2009. 231 с.; Мирошникова Н.Н. Концепция «художника» в русских романах В. Набокова-Сирина 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 291 с.

⁷³³ Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: «пародия» в русских романах В.В. Набокова. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2000. 188 с.

трансформироваться в зависимости от творческих задач. Обычно в текстах с перволичным повествованием присутствуют автор как создатель произведения, герой-рассказчик, эксплицитный читатель как конкретный адресат (к нему непосредственно обращается рассказчик) и, наконец, имплицитный читатель. Однако Набоков «ломает» традиционную повествовательную организацию: рассматриваемые нами антиисповеди имеют двойную адресацию. С одной стороны, антигерой-рассказчик исповедуется, сознательно вводя читателя в заблуждение и стремясь занять позицию автора. С другой стороны, в тексте присутствует автор в роли высшего нравственного ориентира (Наддресата), который оставляет читателю подсказки на страницах произведения и вносит объективность в характеристику/самохарактеристику антигероя.

В «Соглядатае» повествование ведется «от лица такого персонажа-рассказчика, чья точка зрения, дистанцированная от авторской, сама по себе претендует на “художественную” переработку сырого “жизненного материала”»⁷³⁴. Со Смурова, главного «соглядатая», берет начало ряд набоковских «ненадежных рассказчиков», «слову которых нельзя полностью доверять»⁷³⁵. Герой, подобно парадоксалисту Достоевского из «Записок из подполья», имеет «усиленное» самосознание, «не позволяющее ему “существовать машинально”»⁷³⁶. Мотивом, толкающим антигероя к исповеди, становится стремление «пересочинить» свою жизнь. Сюжет исповеди организуют три элемента. В завязке (1 глава) речь идет о кризисе «Я», иллюстрирующем условия существования рассказчика и предпосылки мистификации самоубийства: «Я же, всегда обнаженный, всегда зрячий, даже во сне не переставал наблюдать за собой, ничего в своем бытии не понимая, шалея от мысли, что не могу забыться, и завидуя всем тем простым людям – чиновникам, революционерам, лавочникам, – которые уверенно и

⁷³⁴ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 9.

⁷³⁵ Там же.

⁷³⁶ Там же. С. 11.

сосредоточенно делают свое маленькое дело. У меня же оболочки не было» (Согл., 47)⁷³⁷. Переходом к «скрытой» исповеди (2–6 главы) служат травматические события для внутренней жизни рассказчика: нанесенное оскорбление (избиение) от Кашмарина, мужа любовницы Матильды, на глазах у «мальчиков» и следующая за этим попытка самоубийства. В этой сюжетной ситуации исповеди преобладает самооправдание (рассказчик пытается реабилитироваться в глазах читателя, объясняя трусость перед Кашмариным неприятием насилия), однако сквозь лжеисповедь героя в момент описания попытки самоубийства прорывается объективная самокритика, объясняющая поведение рассказчика: «Довольно, довольно, у меня больное сердце, довольно, у меня больное...» (Согл., 51); «Сердце, отмечу в скобках, всегда работало исправно» (примечание исповедующегося) (Согл., там же). Кроме того, зеркало служит художественной деталью, разрушающей мистификацию героя. Только перед ним он честен: «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты» (Согл., 52).

Расщепление исповедующегося на повествователя и героя после мнимого самоубийства обусловлено стремлением очиститься от унижительного положения и пересочинить свою жизнь: «О как цепко, как деловито, словно соскучившись по работе, принялась моя мысль мастерить подобие больницы, подобие движущихся белых людей между коек, с одной из которых доносилось подобие человеческого стога!» (Согл., 54) Мнимый рассказчик пытается убедить читателя в том, что после физической гибели он стал «соглядатаем» собственных фантазий. Имитация нравственного очищения после ложной смерти редуцирует покаянные тона: «Какая же это здоровенная штука, человеческая мысль, что вот – бьет – поверх смерти, и Бог знает, сколько еще будет трепетать и творить после того, как мой мертвый мозг давно стал ни к чему не способен. И с легким любопытством я подумал о том, как это меня хоронили, была ли панихида и кто пришел на похороны»

⁷³⁷ Здесь и далее цитаты из повести «Соглядатай» приводятся по изданию: Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 42–93.

(Согл., 53–54). Убеждая себя в том, что окружающий мир лишь плод воображения, антигерой освобождается от сковывающих его этических границ: «...я не ощутил ни малейшего стыда. После выстрела, выстрела, по моему мнению, смертельного, я с любопытством глядел на себя со стороны, и мучительное прошлое мое – до выстрела – было мне как-то чуждо» (Согл., 56).

После мнимого самоубийства рассказчик становится «соглядатаем» самого себя. Мотив двойничества, использованный в повести Набокова и затем ставший центральным в «Отчаянии», отсылает к «Двойнику» Достоевского. Смуров, за которым наблюдает его двойник, есть другая версия рассказчика, «проекция, порожденная его унижением» после публичного избиения мужем любовницы Матильды⁷³⁸. Исповедующееся «я» устраняется из повествования, которое становится третьеличным по форме. Искренность в «Соглядате» невозможна в форме перволичного повествования, именно поэтому кающийся использует форму воспоминаний (содержательный признак художественной исповеди): для откровенности ему необходимо говорить о себе в третьем лице.

По мере исповедания меняющееся отношение к самому себе говорит о кризисе «я», о сложности самоидентификации. Поведение Смурова после ложного самоубийства строится по героической модели⁷³⁹, о чем свидетельствует его первое самописание на страницах повести: «Признаюсь, в те первые вечера он на меня произвел довольно приятное впечатление. Был он роста небольшого, но ладен и ловок, его скромный черный костюм и черный галстук бантиком, казалось, сдержанно намекают на какой-то тайный траур. Его бледное, тонкое лицо было молодо, но чуткий наблюдатель мог бы в его чертах найти следы печали и опыта. Он держался прекрасно, улыбался спокойной, немного грустной улыбкой, медлившей у него на губах. Говорил он мало, но все высказываемое им было умно и уместно, а редкие шутки его,

⁷³⁸ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядата» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 11.

⁷³⁹ Филатов А.В. Личность Н.С. Гумилева как эталон поведения главного героя в повести В.В. Набокова «Соглядате» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 2. С. 201.

слишком изящные, чтобы вызвать бурный смех, открывали в разговоре потайную дверцу, впуская неожиданную свежесть. Казалось, что он не мог сразу же не понравиться Ване, – именно этой благородной, загадочной скромностью, бледностью лба и узостью рук...» (Согл., 59). Однако проницательному читателю очевидна здесь «лжегероичность». Имплицитный автор, который на время «смещен» лжерассказчиком, оставляет подсказки: неудачи Смурова в любви и самоутверждении повествователь принимает на свой счет, эмоционально на них реагирует: «Какое мне было дело до того, что окончилось существование этого веселого, полоумного старика? Но при мысли, что вместе с ним умер самый счастливый, самый недолговечный образ Смурова, образ Смурова-жениха, я почувствовал, что уже не могу сдерживать давно поднимавшееся во мне волнение» (Согл., 88). Кроме того, Мухин, соперник Смурова в любви, разоблачает антигероя, выдающего себя за белогвардейца: «“К сожалению, – добавил он [Мухин. – *О.К.*] тем же голосом, – в Ялте вокзала нет”. <...> “До революции, сказал Мухин, прерывая невозможное молчание, – был, кажется, проект соединить железной дорогой Ялту и Симферополь. Я хорошо знаю Ялту, не раз там бывал. Скажите, почему вы сочинили всю эту абракадабру?” О да, Смуров мог бы еще спасти положение, как-нибудь вывернуться, новым остроумным вымыслом или, наконец, просто добродушной шуткой поддержать то, что рушилось с такой тошнотворной скоростью. Но Смуров не только не нашелся, – он сделал худшее, что мог сделать. Понизив голос, он хрипло проговорил: “Я вас очень прошу... пусть это останется между нами”» (Согл., 68).

Если первоначально рассказчик относится к Смурову (то есть к самому себе) с симпатией: «Он мне нравился, да, он мне нравился» (Согл., 61), – то постепенно прорывается объективная самооценка: «...его черный костюм был потрепан и пятнист, галстучек, обычно завязанный так, чтобы в узле скрыть протертое место, показывал сегодня жалкую зазубрину, прыщик на подбородке неприятно горел сквозь лиловатые остатки пудры... Так вот в чем дело... Неужто и вправду у Смурова нет загадки и он просто мелкий враль, уже

разоблаченный?» (Согл., 68) – однако быстро сменяется восторжествовавшим ложным самоутверждением антигероя в системе оценок других персонажей: «Бойтесь некоего человека. Он идет по моим стопам. Он следит, заманивает, предает. Из-за него уже погибли многие. Молодой вождь собирается перейти границу» (Согл., там же).

Пытаясь утвердить себя как Другого в тексте и обращаясь к оценкам Смурова со стороны других персонажей, повествователь переживает одно разоблачение за другим и в итоге терпит поражение. Для главы семьи Хрущова он вор, для жениха Вани Мухина – лжец. Расщепление личности рассказчика осознается антигероем как поиск собственного «Я» в отражениях чужих сознаний: «Ведь меня нет – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают» (Согл., 93). «Зеркала» или «образы-отражения» Смурова противоречат его ожиданиям: герою не удастся закрепиться в каком-либо амплуа, соответствующем его стремлению к свободе и всемогуществу. По наблюдению А.А. Долинина, метафору зеркала использовал также Бахтин в труде «Проблемы поэтики Достоевского», характеризуя подпольного человека⁷⁴⁰. В первом издании этой книги (1929) читаем: «Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрит как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа...»⁷⁴¹; «Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью»⁷⁴².

От разоблачения рассказчика на время спасает неизвестность в отношениях с Варварой (Ваней) – объектом любви Смурова: «Что скрывать: все те люди, которых я встретил, – не живые существа, а только случайные зеркала для Смурова, но одно существо среди них – самое важное для меня,

⁷⁴⁰ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 13.

⁷⁴¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 31.

⁷⁴² Там же.

самое ясное зеркало – все еще отказывалось выдать мне смуровское отражение» (Согл., 86). Действительность и стыд проявляются во сне Смурова. Антигерой оправдывается перед главой семейства Хрущовым за кражу табакерки: «Я могу выдать себя неосторожным словом. Слушайте внимательно. Слушайте меня, пожалуйста. *Мне важно* (курсив наш. – О.К.), чтобы вы поняли, что я возвращаюсь к этому инциденту без всякой задней мысли. Мне и в голову не может прийти, что вы считаете меня вором. Согласитесь сами, что знать это я не могу, ведь я чужих писем не читаю» (Согл., 85).

Оценки других редуцируют исповедь, но вызывают стремление оправдаться перед символическим Другим: «Хрущов не верит, он качает головой, и напрасно Смуров клянется, напрасно заламывает белые, сверкающие руки – все равно нет таких слов, чтобы убедить Хрущова» (Согл., 86). Именно поэтому антигерой любым способом стремится прочитать характеристику Смурова в дневнике Романа Богдановича: «Меня уже давно занимала и несколько тревожила мысль об этом эпистолярном дневнике. Постепенно желание прочесть хоть один отрывок стало страстным терзанием, ежеминутной моей заботой. Я не сомневался, что в этих записях изображен Смуров» (Согл., 80). «Мания» антигероя сменяется редкими объективными самохарактеристиками: «Что мне до того, каким портретом давно умерший автор попотчует, по гнусному его выражению, неведомых потомков? И вообще – не пора ли бросить эту затею, не пора ли прервать охоту, соглядатайство, безумную попытку изловить Смурова?» (Согл., 83), – которые сосуществуют с ложным самоутверждением: «Я представлял себе довольно живо, как Ваня маленькими ножницами отхватывала ненужного ей Смурова. *Но могло быть и другое: иногда отрезают, чтобы обрмить отдельно* (курсив наш. – О.К.) (Согл., 73).

Окончательно к реальности рассказчика возвращает отказ Вани: «Мне уже нечего было терять. Я ей высказал все до конца, я кричал, что Мухин не любит, не может ее любить, я быстро осветил чудесную перспективу нашего

возможного счастья вдвоем и, наконец, почувствовав, что сейчас разрыдаюсь, бросил с размаху об пол книгу, которую почему-то держал в руках, и, повернувшись, навсегда оставил Ваню на балконе...» (Согл., 89–90). Потеряв последнюю надежду, разоблаченный Смуров возвращается к реальности: «Страшно, когда явь вдруг оказывается сном, но гораздо страшнее, когда то, что принимал за сон, легкий и безответственный, начинает вдруг остывать явью» (Согл., 90). Именно тогда он понимает, что попытка восприятия себя как Другого провалилась, а персонаж сливается со своим зеркальным отражением: «Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» (Согл., там же). В 6 главе открывается тождественность персонажа и нарратора: «Я шел не спеша по самому краю панели и жмурился, представляя себе, что иду над бездной, и вдруг меня сзади окликнул голос: “Господин Смуров”, – сказал он громко, но неуверенно. Я обернулся на звук моего имени, причем одной ногой невольно сошел на мостовую» (Согл., 91–92).

Однако покаяние в повести антигероя, характерное для исповеди, отсутствует. Более того, герой-рассказчик отказывается от пересочинения жизни, примеряя на себя роль соглядатая. Скрытая исповедь вновь становится «явной» и трансформируется в открытое лжепризнание после соединения повествователя и персонажа: «И все же я счастлив. Да, я счастлив. Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть. Клянусь, что это счастье» (Согл., 93). Человекоборческие мотивы исповеди отчетливо видны в финале произведения: исповедующийся не стремится к нравственному очищению, напротив, он предсказывает враждебность окружающих, подобно герою «Записок из подполья» Достоевского. Он убежден, что такая человекоборческая позиция – возможность избежать критики и презрения со стороны Другого: «Я счастлив, я счастлив, как мне еще доказать, как мне

крикнуть, что я счастлив, – так, чтобы вы все наконец поверили, жестокие, самодовольные...» (Согл., там же). Принятие собственного поражения и сознательный отказ от цельности свидетельствуют о нравственной деградации личности, что делает истинную исповедь невозможной.

Итак, ложная исповедь в «Соглядатае» трансформирует символический смысл настоящей исповеди: читатель имеет дело с художественной формой исповеди без исповедальности. Отсутствие покаянных тонов, но при этом сохранение коммуникативной рамки литературного признания свидетельствуют об автомистификации читателя и о доминировании богоборческих и человекоборческих мотивов. Повествовательная игра автора в антиисповеди связана с постоянно меняющимися позициями кающегося, исповедника и верховного судьи. Попеременно антигерой, читатель и автор примеряют на себя маску «соглядатая». Сначала этот способ поведения выбирает Смуров, поскольку ему необходимо «относиться к себе как к постороннему» для пересочинения жизни⁷⁴³. Читатель, в свою очередь, наблюдает за текстом, который «рождается у него на глазах». Автор представляется истинным соглядатаем, помогающим читателю разоблачить антигероя и таким образом вынести ему приговор: «Смуров устраняется из жизни, продолжая свое бытие в множестве зеркальных отражений, оставленных им в сознании других людей»⁷⁴⁴. Слабый антигерой в системе ценностей автора не может противостоять окружающему миру и потому не обладает духовной целостностью. Абсолютный другой обрекает грешника на вечные скитания.

Если рассмотренная повесть была первым опытом трансформации исповеди в художественной прозе Набокова, то в романе «Отчаяние» писатель совершенствует повествовательную игру, которую ведет антигерой, используя многообразие приемов, характерных для богоборческих/человекоборческих

⁷⁴³ Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 1. СПб: РХГИ, 1999. С. 806.

⁷⁴⁴ Злочевская А.В. Художественный мир Набокова и русская литература XIX века: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: дис ... докт. филол. наук. М., 2002. С. 235.

исповедей Достоевского. Как в «Записках из подполья» и в «Соглядатае», в «Отчаянии» исходная сюжетная ситуация исповеди связана с одиночеством антигероя.

Повествование ведется от лица «ненадежного» рассказчика, а сам текст имитирует «человеческий документ» и является продолжением эстетической полемики автора с «парижской нотой». Б.В. Аверин утверждает, что именно в романе «Отчаяние» «Набоков отвергает ценность и подлинность мемуара, в основу которого положена какая-либо концепция, предопределяющая и выстраивающая ход воспоминания»⁷⁴⁵. Однако, несмотря на творческие разногласия с Адамовичем, Набоков получил от него положительную рецензию на «Отчаяние», в которой критик подчеркнул сложность жанрового определения текста: «Человек сходит с ума и, сходя с ума, ведет какой-то дневник вроде “Записок из подполья”. Человек занят только самим собой, смеется, сердится, плачет, размышляет – все наедине, ничего вокруг себя не замечая. Помилуйте, да разве это роман?»⁷⁴⁶

Подобно автору «Преступления и наказания», Набоков использует в «Отчаянии» детективную фабулу, за которой «скрывается» исповедь преступника. «Достоевскость» романа также видна через прямые отсылки к богоборческим мотивам героев-идеологов в размышлениях Германа Карловича: «Меня поразило, что сверху не выставлено никакого заглавия, – мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то, начинавшееся на “Записки...”», – но чьи записки — не помнил, – и вообще “Записки” ужасно банально и скучно. Как же назвать? “Двойник”? Но это уже имеется»⁷⁴⁷ (Отч., 521).

В разгромной статье об «Отчаянии» Ж.-П. Сартр писал: «Мне кажется, что это настойчивое стремление к самоанализу и саморазрушению достаточно

⁷⁴⁵ Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 18.

⁷⁴⁶ Адамович Г.В. Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 118.

⁷⁴⁷ Здесь и далее цитаты из романа «Отчаяние» приводятся по изданию: Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 394–527.

полно характеризует творческую манеру Набокова. Он очень талантливый писатель – но писатель-поскребыш. Высказав это обвинение, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого причудливого романа-недоноска в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей “Подростка”, “Вечного мужа”, “Записок из мертвого дома” – на всех этих изоощренных и непримиримых безумцев, вечно исполненных достоинства и вечно униженных, которые резвятся в аду рассудка, измываются надо всем и непрерывно озабочены самооправданием – между тем как сквозь не слишком тугое плетенье их горделивых и жульнических исповедей проглядывают ужас и незащитность»⁷⁴⁸. Разница между Достоевским и Набоковым видится Сартру в отсутствии у последнего веры в своих героев. Обвиняя Набокова-Сирина чуть ли не в эпигонстве, Сартр усматривает в его романе обилие литературных приемов, характерных для творчества Достоевского, за которыми, по мнению философа-экзистенциалиста, ничего не стоит.

Согласимся с выводом о нравственной пустоте героя «Отчаяния», однако отметим, что она – свидетельство не «эпигонства» Набокова, а творческой полемики с Достоевским и тонкой повествовательной игры. Возникающий в романе конфликт этического и эстетического – неотъемлемая черта художественной исповеди (антиисповеди) Набокова. Эпигоном является не автор, а герой Герман Карлович. Если «гений Достоевского» объединяет «все поле этической проблематики» в итоговом романе «Братья Карамазовы», то Набоков создает противостояние этического и эстетического в антиисповеди, наделяя переживания антигероя «эстетическими интенциями»⁷⁴⁹.

Сюжет исповеди строится на детективной фабуле, которая служит «каркасом» для литературного признания. В тот момент, когда Герман, зажиточный русский немец, мещанин и владелец шоколадной фабрики,

⁷⁴⁸ Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 129.

⁷⁴⁹ Латышев К. Скрытая мистификация: Набоков и Достоевский // Московский вестник: журнал московских писателей и Литературного института. 1993. № 2. С. 242.

встречается со своим «мнимым» двойником Феликсом, ему приходит в голову идея пересочинить свою жизнь путем совершения преступления. Внешнее благополучие героя: «В Берлине у меня была небольшая, но симпатичная квартира, – три с половиной комнаты, солнечный балкон, горячая вода, центральное отопление, жена Лида и горничная Эльза. По соседству находился гараж, и там стоял приобретенный мной на выплату хорошенечкий, темно-синий автомобиль – двухместный», – противопоставлено внутренней несвободе Германа, его стремлению измениться, подобно Смурову-соглядатаю. Ощущение дисгармонии толкает героя на «соглядатайство» за самим собой: «Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком – вот почему мой слог лишен благодатного духа непосредственности. Никак не удастся мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе, – такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое мое разорвано на клочки» (Отч., 407).

Однако в отличие от Смурова, который инсценирует самоубийство, Герман Карлович находит «жертву» для воплощения «мечты». Задумав убийство двойника, антигерой надеется выдать Феликса за самого себя и получить круглую сумму от страховой компании за собственную смерть. Антигерой заимствует этот банальный сюжет из уголовной хроники, на его эпигонство в художественном пространстве текста намекает сходство с реальными преступлениями, которое осознает сам Герман: «Был, например, такой, который сжег свой автомобиль с чужим трупом, мудро отрезав ему ступни, так как он оказался не по мерке владельца. Да, впрочем, черт с ними! Ничего общего между нами нет» (Отч., 516). Однако антигерой «Отчаяния» отличается от своих предшественников.

Во-первых, возможность пересочинения собственной жизни (а не желание обогатиться) «оправдывает» преступление. С самого начала романа рассказчиком обозначена установка на свой литературный дар. Стремление создать художественное произведение и самоутвердиться в качестве

гениального литератора, избавиться от роли мещанина-обывателя – главные установки антигероя Германа Карловича: «И вот, для того чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» (Отч., 517). Ходасевич небезосновательно называл «Отчаяние» повестью о художнике, которого не занимают нравственные вопросы⁷⁵⁰. Преступление Германа мотивировано сомнением в собственной гениальности, в силе своего писательского дара, поэтому цель его исповеди – получить признание окружающих, чтобы оправдать себя.

Во-вторых, Набоков мастерски обыгрывает банальный сюжет за счет введения мотивов двойничества и зеркальности⁷⁵¹: «Тогда оправдалось все: и стремление мое к этой двери, и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность к ненасытной, кропотливой лжи. Герман нашел себя» (Отч., 425). Другой для антигероя – своего рода «символическая цензура». Уничтожение двойника, по мысли Германа, позволит «раздробленному» сознанию антигероя «снова сделаться единым и неделимым»⁷⁵². Заимствуя мотив двойничества у Достоевского, Набоков полемизирует с ним. Так, в «Отчаянии» читаем: «Я усомнился в действительности происходящего, в здравости моего рассудка, мне сделалось почти дурно – честное слово, – я сел рядом, – дрожали ноги. Будь на моем месте другой, увидь он что увидел я, его бы, может быть, прежде всего охватил гомерический смех. Меня же ошеломила таинственность увиденного. Я глядел, – и все во мне как-то срывалось, летало с каких-то десятых этажей. Я смотрел на чудо. Чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью и бесцельностью» (Отч., 400). Сравним с «Двойником» Достоевского: «Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса. Да и

⁷⁵⁰ Ходасевич В.Ф. Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 120.

⁷⁵¹ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. С. 40.

⁷⁵² Голышко-Вольфсон Д. Фавориты отчаяния // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 2. СПб: РХГИ, 2002. С. 754.

было от чего, впрочем. Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, — сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, — одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях»⁷⁵³. Если в героя Достоевского нахождение двойника внушает ужас, то Герман Карлович самостоятельно инициирует сходство с Феликсом, создает двойника и театрально «упивается» своей ложной «находкой». Другими словами, в «Отчаянии» данный мотив решает прежде всего эстетические задачи, а в повести Достоевского — в первую очередь этические. Указанная художественная полемика раскрывается и в других текстах и выступлениях Набокова: «Всегда ли перевешивает эстетическое наслаждение, которое вы испытываете, сопровождая Достоевского в путешествиях в глубь больных душ его героев, другие чувства: дрожь отвращения и нездоровый интерес к подробностям преступления?»⁷⁵⁴

В «Отчаянии» убийство становится эстетической категорией: Герман задумывает его «как творческий акт», в то время как другой герой Достоевского, Раскольников, решается на преступление исходя из собственной философской теории оправдания убийства ради блага других. Рассказчик прямо упоминает «Преступление и наказание» и свое «карикатурное сходство с Раскольниковым» (Отч., 513), используя ироническое название «Кровь и слюни». Несмотря на разность мотивов преступления, «Отчаяние» «частично воспроизводит <...> фабулу» «Преступления и наказания»⁷⁵⁵. Во время встречи с ложным двойником Феликсом в отеле Герман предлагает ему стать его «дублером» за денежное вознаграждение, чтобы заманить в лес, но неожиданно ночью отказывается от своей «мечты» и тайно покидает комнату. Подобно Раскольникову, антигерой на время обретает душевное спокойствие: «Читатель, я чувствовал себя по-

⁷⁵³ Достоевский Ф.М. Двойник // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы (1846–1847). Л.: Наука, 1976. С. 143.

⁷⁵⁴ Набоков В.В. Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 381.

⁷⁵⁵ Середенко И.И. Достоевский в пространстве романа В. Набокова «Отчаяние» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. № 6 (22). С. 29.

детски свежим, после недолгого сна, душа моя была как бы промыта, мне, в конце концов, шел всего только тридцать шестой год, щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте» (Отч., 456). Кроме того, сон Германа в отеле о «лжесобачке» фабульно совпадает со сном Раскольникова о лошади перед совершением преступления. Если сон героя Достоевского свидетельствует о борьбе добра и мирового, всеобщего зла в его душе, то антигерой Набокова испытывает лишь отвращение к «гнусной лжесобачке», которая символизирует и мнимого двойника Феликса, и, соответственно, ложность, искусственность творческого замысла Германа.

Издеваясь над Достоевским, Герман Карлович не совсем точно цитирует по памяти слова следователя Порфирия Петровича из романа «Преступление и наказание» («Кровь и слюни») «Дым, туман, струна дрожит в тумане» (Отч., 505). Рассказчик видит в этой фразе лишь наивное, «мелодраматическое выражение сочувствия к раскаявшемуся убийце» и иронизирует над автором и героем Достоевского, не осознавая «двойного дна» этой цитаты⁷⁵⁶. В стремлении возвыситься над Раскольниковым и преодолеть малодушие и слабость героя Герман Карлович не замечает, что слова Порфирия Петровича – перифраз «отчаянного вопля» гоголевского безумца из «Записок сумасшедшего»⁷⁵⁷. Кроме того, поверхностность и мелочность антигероя сближают его скорее с «лакеем» Смердяковым, нежели с героями-идеологами (Раскольниковым или Иваном Карамазовым). «Преступление и наказание» для Германа становится еще одним обличительным зеркалом, которого антигерой так боится.

Повествовательная организация текста подчинена идее двойничества. Соответственно, для анализа коммуникативной структуры «Отчаяния» можно применить концепцию Бахтина об отношениях между автором и героем в пространстве литературной исповеди. В романе Набокова герой и автор не только не совпадают, но даже враждуют друг с другом: «...бунт Германа – это

⁷⁵⁶ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 43.

⁷⁵⁷ Там же.

бунт лжетворца, демиурга, претендующего на авторство самозванца, против подлинного автора»⁷⁵⁸. В сражении автора и героя побеждает автор, поскольку исповедь антигероя, его «документальная повесть» не получает художественного завершения. Автор разоблачает «ненадежного» рассказчика: в конце произведения появляется незапланированная Германом 11 глава, которая «снижает» повесть героя до «обычных» записок. Разоблачение антигероя необходимо автору для демонстрации неразрывной связи между реальностью и искусством, смешение которой имеет негативные последствия. С одной стороны, стирается граница между текстом с ненадежным повествователем и реальными событиями. С другой – антигерою не удастся воплотить в жизнь свое сочинение, так как разоблачение автором обусловило «перерождение художественного произведения в дневник»⁷⁵⁹: «Увы, моя повесть вырождается в дневник. Но ничего не поделаешь: я уже не могу обойтись без писания. Дневник, правда, самая низкая форма литературы» (Отч., 522). Разницу между дневником/записками Германа для рассказчика и для автора правомерно обозначить при помощи бахтинской теории речевых жанров. Дневник для антигероя – это «событие его бытовой жизни», то есть первичный жанр, в то время как для автора, «принявшего» дневник в свой роман, – это литературное событие, получившее эстетическую завершенность (вторичный жанр). Набоковское понимание высшей инстанции – автора – невольно перекликается с положениями концепции Бахтина об авторе и герое⁷⁶⁰: «Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредившими ему самому, которые, будучи имманентными, сделали ли бы фальшивыми это сознание»⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. С. 62.

⁷⁵⁹ Полева Е.А. Этика поступка и этика письма в романе В. Набокова «Отчаяние» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: Сб. ст. Вып. 8. Томск: ТГУ, 2006. С. 39.

⁷⁶⁰ Злочевская А.В. Художественный мир Набокова и русская литература XIX века: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: дис ... докт. филол. наук. М., 2002. С. 51.

⁷⁶¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 16.

Несостоятельность антигероя проявляется в агрессии по отношению к читателю: «Я желаю во что бы то ни стало, и я этого добьюсь, убедить всех вас, заставить вас, негодяев, убедиться, — но боюсь, что, по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, — следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чем идет речь. Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя, — достигается ли это когда-нибудь? Бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью; гений писателя состоит в том, чтобы дать им способность ожить благодаря этому питанию и жить долго. Но сейчас мне нужна не литература, а простая, грубая наглядность живописи» (Отч., 406). Как и в «Соглядатае», проницательный читатель разоблачает антигероя «Отчаяния» благодаря многочисленным подсказкам, оставленным ему всеведущим автором, присутствие которого между тем ощущает антигерой: «Так ли все это было? Верно ли следую моей памяти, или же, выбившись из строя, своевольно пляшет мое перо?» (Отч., 450). Среди таких подсказок — мнимое сходство с двойником Феликса, разоблачающее Германа. Проблески в сознании антигероя: «На мгновение мне подумалось, что все прежнее было обманом, галлюцинацией, что никакой он не двойник мой, этот дурень, поднявший брови, выжидательно ослабившийся, еще не совсем знавший, какое выражение принять, — отсюда: на всякий случай поднятые брови. На мгновение, говорю я, он мне показался так же на меня похожим, как был бы похож первый встречный» (Отч., 440), — сразу сменяются агрессией по отношению к автору/читателю и переходят в богоборческие/человекоборческие тона.

Отметим также ошибки, провалы в памяти антигероя, неверное цитирование произведений Достоевского, глупость рассказчика. Например, Герман путает времена года при описании пейзажа на месте совершения убийства в будущем: «Впереди, шагах в трехстах, начинался сосновый бор. Я посмотрел туда и, клянусь, почувствовал, что все это уже знаю! Да, теперь я

вспомнил ясно: конечно, было у меня такое чувство, я его не выдумал задним числом, и этот желтый столб... он многозначительно на меня посмотрел, когда я оглянулся, — и как будто сказал мне: я тут, я к твоим услугам, — и стволы сосен впереди, словно обтянутые красноватой змеиной кожей, и мохнатая зелень их хвой, которую против шерсти гладил ветер, и голая береза на опушке... почему голая? ведь это еще не зима, — зима была еще далеко, — стоял мягкий, почти безоблачный день, тянули “зе-зе-зе”, срываясь, заики-кузнечики... да, все это было полно значения, все это было недаром...» (Отч., 417). Провалы в памяти мешают антигерою вспомнить название гостиницы, где он останавливался для встречи с Феликсом: «...я, значит, решил оставить сначала чемодан в гостинице: в какой гостинице? Пересек, пересек площадь, озираясь, не только с целью найти гостиницу, а еще стараясь площадь узнать — ведь я проезжал тут, вон там бульвар и почтамт...» (Отч., 436). Двойная временная перспектива, которой обладает субъективный герой-рассказчик, соединяет настоящее и будущее⁷⁶² в единое *субъективное* художественное пространство антиисповеди. Повествование в художественной исповеди Набокова часто строится как «ретроспектива», которая «доводится до момента настоящего», и «отчет о прошлом превращается в отчет о настоящем»⁷⁶³. Временные планы в романе переплетаются и отражают друг друга: «Действительно, место было глухое. Сдержанно шумели сосны, снег лежал на земле, в нем чернели проплешины... Ерунда, — откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, — грешно. Не я пишу, — пишет моя нетерпеливая память. Понимайте как хотите — я ни при чем. И на желтом столбе была мурмолка снега. Так *просвечивает будущее*» (курсив наш. — О.К.) (Отч., 419). В этой связи вспомним замечание С.С. Давыдова о романе «Отчаяние»: «В каком-то смысле Герман заставляет композицию своей повести о двойниках подражать ее теме»⁷⁶⁴.

⁷⁶² Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. С. 41.

⁷⁶³ Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 9.

⁷⁶⁴ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. С. 42.

Глупость героя проявляется в его ограниченности: будучи сосредоточенным на собственном «гениальном» творении, Герман не замечает (или не хочет замечать?) истинного двойника – Ардалиона, который является «основной его персонификацией»⁷⁶⁵. Несмотря на монологизм и субъективность исповеди Германа Карловича, читатель с помощью разоблачающих лазеек автора понимает, что Лидия, жена антигероя, изменяет мужу с Ардалионом: Герман фактически застаёт их в постели, но не придает значения этому эпизоду, поскольку увлечен своей навязчивой идеей о двойнике, тогда как проницательный читатель видит намеки автора, проступающего сквозь антигероя: «“Лида у меня, — сказал он, жуя что-то (потом оказалось: резинку). — Барыне нездоровится, разоблачайтесь”. На постели Ардалиона, полуодетая, то есть без туфель и в мятом зеленом чехле, лежала Лида и курила. “О, Герман, — проговорила она, — как хорошо, что ты догадался прийти, у меня что-то с животом. Садись ко мне. Теперь мне лучше, а в кинематографе было совсем худо”. “Не досмотрели боевика, — пожаловался Ардалион, ковыряя в трубке и просыпая черную золу на пол. — Вот уж полчаса, как валяется...”» (Отч., 460).

Символическое значение имеет спор этих героев о подобии в искусстве: «“Вы еще скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан”. <...> “Но согласитесь, — продолжал я, — что иногда важно именно сходство”. “Когда прикупаешь подсвечник”, — сказал Ардалион» (Отч., 421). На самом деле Герман понимает, что Ардалион – единственный человек, который может разоблачить замысел антигероя, о чем даже признается на страницах своей исповеди: «...этот въедливый портретист – единственный человек, для меня опасный» (Отч., 473). Показательна реакция Германа на собственный портрет, написанный Ардалионом: «Не знаю, почему он придал моим щекам этот фруктовый оттенок, — они бледны как смерть. Вообще сходства не было

⁷⁶⁵ Оришева О.Ф. Отчаяние Владимира Набокова: смертельная схватка с другим // *Topos*. 2011. № 3. С. 100.

никакого. Чего стоила, например, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. Все это – на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы» (Отч., 430). Герман не осознает «истинную мотивацию своих поступков»⁷⁶⁶. Игнорируя соперничество с Ардалионом в любви и в искусстве, антигерой отказывает Ардалиону в статусе двойника и выбирает Феликса, который, будучи невежественным и ограниченным бродягой, представляет собой идеальную жертву для Германа.

После совершения убийства антигерой временно воплощает желаемое. Инсценировку собственной смерти, аллегорическое самоубийство, он воспринимает как начало новой жизни. Герман берет имя Феликса, живет по его документам и даже, как ему кажется, «укрепляется» в новом сознании ложного двойника: «Не я искал убежища в чужой стране, не я обрастал бородой, а Феликс, убивший меня. О, если б я хорошо его знал, знал близко и давно, мне было бы даже забавно новоселье в душе, унаследованной мною. Я знал бы все ее углы, все коридоры ее прошлого, пользовался бы всеми ее удобствами» (Отч., 504–505). Однако торжество антигероя продолжается недолго. На уровне фабулы он разоблачен и пойман из-за отсутствия реального сходства между ним и Германом, а также «глупой» детали – именной палки Феликса, которую находят в автомобиле на месте преступления: «Палкой, читатель, палкой. Палкой, дорогой читатель, палкой. Самодельной палкой с выжженным на ней именем: Феликс такой-то из Цвикау. Палкой указал, дорогой и почтенный читатель, палкой, – ты знаешь, что такое “палка”? Ну вот – палкой, – указал ею, сел в автомобиль и потом палку в нем и оставил, когда вылез: ведь автомобиль временно принадлежал ему, я отметил это “спокойное удовлетворение собственника”. Вот такая вещь – художественная память! Почище всякой другой. “Туда?” – спросил он и указал палкой. Никогда в жизни я не был так удивлен...» (Отч., 522). В

⁷⁶⁶ Полева Е.А. Этика поступка и этика письма в романе В. Набокова «Отчаяние» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: Сб. ст. Вып. 8. Томск: ТГУ, 2006. С. 31.

данной перспективе сюжет романа «Отчаяния» может быть интерпретирован как «травестия христианского преображения»⁷⁶⁷.

Смещение двойников, стремление Германа Карловича «занять» чужое сознание и стать Феликсом имеет негативные последствия не только для антигероя (его преступление раскрыто), но и для его «детища» – текста, который вследствие разоблачения рассказчика из литературного произведения, как уже отмечалось, переродился в дневник⁷⁶⁸.

На символическом уровне исповеди (антиисповеди) трагедия Германа глубже: покаянные тона в финале редуцированы. Отчаяние героя вызвано тем, что его творение никто не оценил, не заметил глубины: «Мне вдруг стало ясно, что именно больше всего поражало, оскорбительно поражало меня: ни звука о сходстве, – сходство не только не оценивалось (ну, сказали бы, по крайней мере: да, превосходное сходство, но все-таки по тем-то и тем-то приметам это не он), но вообще не упоминалось вовсе, – выходило так, что это человек совершенно другого вида, чем я...» (Отч., 511). Герман с легкостью может внушить себе, что сходство между ним и Феликсом не замечено окружающими из-за того, что те не способны оценить его гениальность, однако художественная деталь – палка – рушит самооправдание антигероя, который понимает, что его гениальность ложна⁷⁶⁹. Нравственного очищения не происходит. Даже после разоблачения Герман не может примириться с тем, что он ошибся и сходство между ним и Феликсом иллюзорно. Покаяние в финале романа скорее походит на апологию, нежели на исповедь: «Я опять отвел занавеску. Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь» (Отч., 527). Герой не раскаивается, а стремится сохранить самое дорогое – собственное творение – и получить одобрение читателей и зрителей. Именно глупость и мелочность Германа лишают его возможности

⁷⁶⁷ Там же. С. 33.

⁷⁶⁸ Там же. С. 39.

⁷⁶⁹ Ходасевич В.Ф. Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 121.

истинного покаяния и очищения, он «находится на низшей, в системе ценностей Набокова, ступени развития»⁷⁷⁰. Ошибка антигероя призвана показать, что попытка перенести свое «Я» в Другого заведомо неверна, так как ведет к расщеплению личности и нарушению самоидентификации. Финал антиисповеди представляет не раскаяние, а отчаяние: «Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, – и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением, и я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово “Отчаяние”, – лучшего заглавия не сыскать» (Отч., 522). В повествовательной игре автор – герой – читатель (ср.: Бог – конфиден – исповедующийся) всеведущий автор уничтожает антигероя и помогает проникательному (имплицитному) читателю его разоблачить.

Критикуя Достоевского за отсутствие личностного развития героев⁷⁷¹, Набоков показывает идейную гибель антигероя, но ослабляет покаянные тона. Потерпев поражение на творческом поприще, Герман Карлович не испытывает мук раскаяния и не эволюционирует на протяжении романа. Тем самым писатель демонстрирует «случай нравственной неполноценности»⁷⁷², «заблудшую, изуродованную душу»⁷⁷³. Несмотря на глупость, ограниченность, агрессию антигероя Германа, читатель испытывает сочувствие к нему (как и к «заблудшим» героям Достоевского). Тем самым сознательное отчуждение Набокова от Достоевского приводит к парадоксальным сближениям. Обличая «помешанных» и «больных» героев из романов Достоевского⁷⁷⁴, писатель-эмигрант в то же время находит в

⁷⁷⁰ Злочевская А.В. Художественный мир Набокова и русская литература XIX века: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: дис ... докт. филол. наук. М., 2002. С. 73.

⁷⁷¹ Набоков В.В. Достоевский // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 382.

⁷⁷² Там же.

⁷⁷³ Там же. С. 381.

⁷⁷⁴ Там же.

страданиях человека «больше значительного и интересного, чем в спокойной жизни», и делает главным героем своего романа «свихнувшегося» немца⁷⁷⁵.

Как видно, антиисповедь у Набокова – одна из трансформаций художественной исповеди, состоящая из авто- (и потому ложной, недостоверной) характеристики «ненадежного» рассказчика. Трехчастная коммуникативная структура, характерная для литературных признаний, усложняется в «профанном» пространстве рассмотренных произведений прежде всего за счет фигуры читателя, в которой «скрыто концентрированы все... черты исповеди антигероя»⁷⁷⁶. Читатель у Набокова предстает мирским судьей, исповедником. «Ненадежные» рассказчики в «Соглядатае» и «Отчаянии» «озабочены именно собственным имиджем в глазах читателя и потому их главная страсть – обеспечить себе эстетическое “алиби”, собственноручно создав для потенциальной аудитории комплиментарный или, по крайней мере, располагающий к сочувствию автопортрет»⁷⁷⁷.

Известно, что Набоков «дотошно» «занимался организацией читательского восприятия», поэтому его антиисповеди имеют сложную структуру адресации⁷⁷⁸. В них присутствуют две повествовательные организации: первичного и вторичного автора⁷⁷⁹. Авторство антигероя – профанация, оно имитирует исповедь, в то время как всеведущий автор разоблачает его и выносит приговор. Как объект завоевания «ненадежного» рассказчика читатель или верит антигерою и становится предметом насмешки со стороны «ненадежного» рассказчика (эксплицитный, или профанный, читатель), или принимает позицию всеведущего автора, оставляющего подсказки (имплицитный, или проницательный, читатель), то есть

⁷⁷⁵ Встреча с В. Сириным (от парижского корреспондента «Сегодня») // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 4.

⁷⁷⁶ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 155.

⁷⁷⁷ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998. С. 338.

⁷⁷⁸ Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 33.

⁷⁷⁹ Бережнов Д.А. Принципы и формы изображения внутренней жизни в прозе В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024. 205 с.

«овнешняет» героя⁷⁸⁰. Фигура всеведущего автора, соперничающего с антигероем, задает «эстетическую позицию читателя»⁷⁸¹ (то есть позицию субъекта сотворческой деятельности), и герой объективизируется. Другими словами, в борьбу автора и «ненадежного» рассказчика поневоле включен читатель. Это предполагает неустойчивость читательской позиции, а значит, и неопределенность вердикта со стороны мирского судьи в пространстве художественной исповеди. Только идеальный читатель соответствует высшему нравственному уровню Наадресата (то есть автора) и способен к сотворчеству, поскольку покаянные тона в антиисповеди редуцированы. Поражение антигероя в попытках самоутвердиться перед читателем приводит к агрессии, которая является постоянной чертой антиисповеди. Герои борются с автором, однако им не удается занять его место: они вынуждены довольствоваться ролью ложного повествователя.

В основе рассмотренных исповедей – пародийные элементы. Они заменяют редуцированные покаянные тона и зиждутся на конфликте этического с эстетическим. Эта дихотомия поддерживается на сюжетном уровне: пересоздавая материал, Набоков демонстрирует предельную субъективность и несостоятельность исповедующегося, противопоставляет его внутренний мир реальному положению дел. Перволичная форма повествования не гарантирует искренности из-за стремления антигероя к самоутверждению, в то время как третьеличная форма с всеведущим автором разоблачает профанного рассказчика и его игру с читателем.

Так называемая «болтовня» – неотъемлемый атрибут речевого уровня антиисповеди, «ключ к самоидентификации субъекта»⁷⁸². Ее функция состоит в актуализировании покаянных мотивов, которые оказываются стертыми в художественном пространстве текста. У Достоевского «болтовня» может демонстрировать преувеличение греха антигероем, его самооболганность.

⁷⁸⁰ В терминологии М.М. Бахтина.

⁷⁸¹ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 156.

⁷⁸² Там же. С. 21.

Вспомним самохарактеристику подпольного человека: «Пусть, пусть я болтун, безвредный, досадный болтун, как и все мы. Но что же делать, если прямое и единственное назначение всякого умного человека есть болтовня, то есть умышленное пересыпание из пустого в порожнее»⁷⁸³. У «ненадежных» рассказчиков Набокова, не способных ни к истинному раскаянию, ни к напускному бичеванию, в «болтовне» скрыты объективные самохарактеристики.

Повествовательная игра Набокова с формой литературных признаний иллюстрирует полемику автора с подлинным свидетельством о себе, установкой на исповедальность, откровенность в литературе русской эмиграции⁷⁸⁴. Исповедь антигероя необходима для изобличения идеологии эстетизма⁷⁸⁵. Неслучайно антигерои имеют отношение к творчеству. Смуров в «Соглядатае» преподает литературу «у мальчиков», где служит гувернером; после неудачной попытки самоубийства устраивается работать в книжную лавку к Вайнштоку, представляется горничной как «поэт-изгнанник». Герман в «Отчаянии» прямо говорит о своем выдающемся литературном таланте и повествует о создании предмета искусства. Ограниченный дар Смурова не находит воплощения, поэтому исповедь персонажа и рассказчика, которые вновь соединяются в финале, устраняется. Герои не проходят путь нравственного очищения: они разоблачаются в ходе состязания антигероя с проницательным читателем, профанного читателя с автором, автора с антигероем.

Хотя «достоевскость» набоковских текстов отчетливо видна, в данном случае нельзя говорить о преемственности литературной традиции. Перед нами спор с ней, стремление писателя освободиться от влияния великого предшественника и «развенчать» его в глазах публики: «Достоевский –

⁷⁸³ Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т.5. Повести и рассказы (1862–1866). Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 109.

⁷⁸⁴ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 10.

⁷⁸⁵ Мельников Н.Г. Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (о творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние») // Мельников Н.Г. О Набокове и прочем: Статьи, рецензии, публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 34.

метафизик бытия, Набоков – метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями – было Набокову невыносимо»⁷⁸⁶. Если Достоевскому нужны пограничные ситуации и мотив двойничества для повествования «о невинности, грехопадении и искуплении» своих героев⁷⁸⁷, о духовном возрождении личности, то Набоков, оставляя в стороне христианские ценности, использует повествовательную игру для «смещения позиции повествователя»⁷⁸⁸ и разоблачения мелочного и жалкого антигероя. Набоков, подобно Достоевскому, погружает повествование внутрь антигероя, оставляя высшую нравственную инстанцию – автора – вне его. Многочисленные (пусть иронические и пародийные) параллели между произведениями писателей невозможно назвать случайными, что обнажает глубину творческих связей Набокова с Достоевским.

⁷⁸⁶ Шаховская З.И. В поисках Набокова. Париж: La Presse Libre, 1979. С. 12–13.

⁷⁸⁷ Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 12.

⁷⁸⁸ Там же.

§3. Исповедь в ткани романа: «Мнимые величины» Н.В. Нарокова*

Исповедь в структуре романа может функционировать как *«обрамляющий», внесюжетный (вставной) и сюжетообразующий элемент*. Отметим, что данные формы характерны для третьеличного повествования, поскольку в литературных признаниях от первого лица нет необходимости искусственно конструировать «ситуацию исповеди» – она задана антигероем (кающийся – рассказчик, исповедник – эксплицитный читатель, Нададресат – автор и имплицитный читатель). Что же касается героя романа, в котором повествование ведется всеведущим автором или наблюдателем-рассказчиком, то ему, напротив, необходимо завладеть словом, чтобы исповедоваться, и найти исповедника – другого героя-свидетеля.

«Обрамляющая» исповедь предназначена для «завершения целого»⁷⁸⁹ и часто используется как рамка, чтобы ввести в заблуждение читателя и скрыть истинные намерения автора. Так, «под маской» исповеди А. де Мюссе стремится «завуалировать эстетическую природу своего произведения»⁷⁹⁰. *Вставной элемент* не обусловлен «фабулой произведения»⁷⁹¹ и функционирует внутри него самостоятельно. Такая художественная исповедь часто представляет собой текст, созданный героем романа (поэма «Великий инквизитор», «Исповедь» Ставрогина). При этом вставной элемент, будучи не связанным с основным действием романа, может восприниматься и отдельно от него, и как его часть. Наконец, исповедь в качестве *сюжетообразующего элемента* функционирует в ткани романа, влияя на развитие основного действия.

Подчеркнем, что перечисленные нами формы исповеди – общие конструктивные элементы романного пространства. Так, вставным элементом

* При написании данного параграфа диссертации использован результат научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее: Кудлай О.С. Исповедальный монолог в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского и «Мнимых величинах» Н.В. Нарокова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 2. С. 60–64.

⁷⁸⁹ Волкова Т.Н. Вводные (вставные) жанры // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 35.

⁷⁹⁰ Там же.

⁷⁹¹ Там же.

может быть не исповедь, а другой текст, имитирующий эгодокумент (дневник, письмо и т.д.); для обрамления, в свою очередь, могут использоваться притча и иные формы организации текста; а на сюжет, как известно, способны влиять отдельные образы, композиционные приемы, средства выразительности и т.д. Следовательно, о трансформации исповеди здесь целесообразно говорить не в контексте изучения вышеперечисленных приемов, а в связи с реализацией в пространстве романа *исповедального монолога*. Напомним, что в психологическом романе «при убывании внешнего действия» именно исповедальный монолог оказывается «важнейшим элементом идейно-психологического сюжета»⁷⁹². Кроме того, исповедальный монолог может существовать и как вставной (поэма «Великий инквизитор»), и как сюжетообразующий (на праздновании именин в романе «Идиот») элемент. В обоих случаях не исключается психологическая составляющая, что обусловлено самой природой исповеди.

Исповедальный монолог включается в диалогическое общение: начинается как обычный диалог, в ходе которого исповедующийся «завладевает» словом и превращает завязывающийся разговор в собственную исповедь. Среди характерных черт данной формы художественных признаний – наличие слушателя, результатом чего становятся особые отношения между ним и говорящим («отношения исповедующегося и конфиденнта»⁷⁹³). Адресация – обязательный коммуникативный признак литературной исповеди. Среди содержательных признаков – рассказ о самом сокровенном (о грехах, о мировоззренческой идее), «раскрытие своей стратегии поведения»; стремление кающегося к полному владению словом и предельной откровенности⁷⁹⁴. Данную форму исповеди подробно исследовал А.Б. Криницын, но применил ее исключительно к творчеству Достоевского⁷⁹⁵.

⁷⁹² Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. С. 329.

⁷⁹³ Там же. С. 330.

⁷⁹⁴ Там же.

⁷⁹⁵ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. 455 с.

При этом значимость выводов, полученных исследователем, носит общетеоретический характер.

На наш взгляд, исповедальный монолог – основная форма существования исповеди в романе, где повествование ведется от третьего лица. Он выполняет несколько функций: сюжетообразующую, характеризующую (раскрытие образа персонажей), психологическую, – которые подчинены идейному уровню произведения. Методологически продуктивным в разговоре об исповедальном монологе представляется нам разграничение данной формы признаний и внутреннего монолога – более распространенного средства прямого психологического изображения героев. Еще раз подчеркнем, что исповедальный монолог отличается обязательным наличием слушателя (другого): как для исповеди необходим конфиден, так и для исповедального самовысказывания – реципиент.

Задача данной формы исповеди заключается не столько в признании и раскаянии героя, сколько в «объяснении собственной личности как другим, так и самому себе»⁷⁹⁶. При этом вовсе не обязательно, чтобы покаянные тона в исповедальном монологе были редуцированы, поскольку различаются два вида исповедальных монологов: «идейная исповедь» (когда герой-идеолог исповедуется другому носителю той же идеи – встречи Ивана Карамазова со Смердяковым) и исповедь, которая помимо выражения идейной позиции героя «соотнесена с актом прощения и стремлением к покаянию»⁷⁹⁷ («Исповедь горячего сердца» Мити Карамазова).

В рамках нашей проблематики среди прозаиков второй волны русской эмиграции особое место занимает Н.В. Нароков. Он одним из первых обратился к исповедальному монологу в структуре романа «Мнимые величины» (1952) для осмысления темы сталинских репрессий. Время

⁷⁹⁶ Там же. С. 330.

⁷⁹⁷ Там же.

расцвета большевизма представлено в данном произведении «с опорой на философские идеи Достоевского, на его художественное осмысление человеческой природы»⁷⁹⁸. В «Мнимых величинах», с одной стороны, ощутимо влияние антиисповедей классика: «Записок из подполья» (мотив двойничества главного героя Семенова-Любкина), «Моего необходимого объяснения» Ипполита из романа «Идиот» (самосознание героя перед лицом смерти – мнимая казнь Григория Михайловича), «бунта» Ивана из «Братьев Карамазовых» (разочарование Любкина в идее «большевизма»); а с другой стороны, здесь же можно усмотреть сходство с литературными признаниями героев Достоевского, лишенными богоборческих/человекоборческих мотивов: элементами исповеди во внутренних монологах Раскольникова и «Исповедью горячего сердца» Мити Карамазова как примерами нравственного преображения героев, а также поэмой «Великий инквизитор» на уровне рассуждений о власти и природе зла (диалоги Любкина и его двойника – Супрунова).

Сопоставление творчества Достоевского и Нарокова ранее предпринималось литературоведами и критиками преимущественно по тематическому и сюжетному сходству. О литературной преемственности Нарокова, проявляющейся «на всех уровнях художественных произведений»⁷⁹⁹, писали В.В. Агеносов⁸⁰⁰, В.Н. Турбин в предисловии к первому советскому изданию «Мнимых величин» в «Дружбе народов»⁸⁰¹. О.С. Сухих исследовала трансформацию традиций эпики Достоевского в романах писателя-эмигранта⁸⁰². Отметим также работы А.И. Ванюкова⁸⁰³,

⁷⁹⁸ Сухих О.С. Философские мотивы произведений Ф.М. Достоевского в романе Н. Нарокова «Мнимые величины» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия 9: Филология. 2004. № 1. С. 36.

⁷⁹⁹ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918-1996). М.: Терра. Спорт, 1998. С.410.

⁸⁰⁰ Агеносов В.В. Восставшие из небытия: антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. М.: АИРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2014. 734 с.

⁸⁰¹ Турбин В.Н. Предисловие к роману Н. Нарокова «Мнимые величины» // Дружба народов. 1990. № 2. С. 1–2.

⁸⁰² Сухих О.С. Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского в русской литературе XX – XXI веков: дис. ... докт. филол. наук. Нижний Новгород, 2013. 364 с.

⁸⁰³ Ванюков А.И. «Мнимые величины» Н. Нарокова: поэтика заглавия и структура романа // Известия Самарского научного центра РАН. 2017. Т. 19. № 1. С. 51–57.

Р.Б. Гуля⁸⁰⁴, В. Казака⁸⁰⁵. Однако, не считая кратких заметок в учебных пособиях и словарных статей, особенностям психологической прозы Нарокова за последние двадцать лет посвящено лишь несколько работ отечественных ученых, а исповедальный монолог до сих пор не был объектом специального исследования, несмотря на то что является важным приемом идейного выражения главных героев. В этой связи считаем правомерным впервые на материале романа «Мнимые величины» Нарокова рассмотреть исповедальный монолог, благодаря которому герой, будучи носителем определенной идеи, получает принципиальную для него возможность самовысказывания. Исповедальный монолог преследует (как художественная форма исповеди) цель нравственного преображения героев, однако его отличительной особенностью становится слияние «слова о себе» (что характерно для исповеди в литературной традиции) и «слова о мире» (то есть идеологического слова). «Слово о мире» оказывается тесно вплетенным в личную жизнь персонажа, который, в свою очередь, не мыслится автором вне идеи.

Если у Достоевского в «Братьях Карамазовых» исповедальный монолог используется для иллюстрации «индивидуальных» идей разных персонажей («дите» у Мити, «луковка» у Грушеньки, «вседозволенность» и «бунт» у Ивана), то у Нарокова исповедуется только главный герой, чекист Любкин-Семенов, который и буквально, и символически «раздваивается» на страницах романа, проходя мучительный путь от большевистского «палача» до жертвы режима. Тогда как герои Достоевского чаще всего только «вынашивают» собственные идеи, Ефрем Любкин уже находится в мире, организованном в соответствии с принципами большевизма. Убеждения, характерные для Любкина, наиболее точно выражены инквизитором Ивана Карамазова, который прибегает к обману и насилию ради блага «миллионов»: «И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станется с миллионами и с десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах

⁸⁰⁴ Гуль Р. Н. Нароков «Мнимые величины» // Новый журнал. 1953. № 33. С. 306–308.

⁸⁰⁵ Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: Культура, 1996. 491 с.

будут пренебречь хлебом земным для небесного? Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих <...>, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые»⁸⁰⁶.

В то время как одним из тематических центров «Братьев Карамазовых» является процесс «вынашивания» идеи и ее крушения в сознании Ивана Карамазова, а также его двойников, в «Мнимых величинах» Любкин уже с первых страниц романа начинает сомневаться в истинности большевизма: «Наше с тобой дело, которое мы сейчас вот делаем, совсем не в том, чтобы с врагами народа бороться. Какие там враги! Где они? Такие же граждане, как и все, и ни в чем они не виноваты, это мы с тобой доподлинно знаем: нас не обманешь, да и мы обмануть себя не дадим. Это дело, ежовская-то кампания, в том состоит, чтобы в каждую клеточку мозга и нерва гвоздь вбить: “Нет меня!”» (50)⁸⁰⁷. В содержательном плане весь роман Нарокова состоит из постепенного развенчания «мнимых» идей большевизма, которые определяют образ жизни главного героя-идеолога, и противопоставления им вечных идеалов нравственности. На неубедительность фигуры чекиста «с трещинкой», помещенного в эпоху ежовщины, указывали критики⁸⁰⁸. Однако такой неоднозначный и даже «невозможный» образ большевика необходим автору для раскрытия проблематики, связанной с противостоянием «большевизма» и человечности. Стоит подчеркнуть, что понятие «*большевизм*» используется Нароковым не в общепринятом значении. В романе оно не столько связано с марксизмом-ленинизмом, сколько приобретает иное, символическое значение (сродни «вседозволенности» у Ивана Карамазова), будучи атрибутом человека «другой породы», человека «без духа»: «...на земле существует... человек другой породы. Он без духа.

⁸⁰⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л.: Наука, 1976. С. 231.

⁸⁰⁷ Здесь и далее цитаты из романа «Мнимые величины» приводятся по изданию: Нароков Н. Мнимые величины. М.: Художественная литература, 1990. 333 с.

⁸⁰⁸ Гуль Р. Н. Нароков «Мнимые величины» // Новый журнал. 1953. № 33. С. 307.

Он был всегда, но раньше он терялся во всем человечестве, рассыпанный в нем, потому что был только эпизодом, только случайностью. А в наше время он окончательно определил себя, осознал себя, организовал и стал говорить свое “хочу”. Он стал не эпизодом, а явлением. Все думают, будто большевизм – это коммунизм и советская власть. Нет, большевизм, – совсем другое: это “хочу” человека другой породы. Вы думаете, что я – против коммунизма и против советской власти? Ничуть, смею вас уверить. Коммунизм надуманная глупость, и никакого счастья он людям не даст, но ведь я-то знаю, что и другие системы не давали людям счастья. Советская власть преотвратительный государственный строй, но разве самодержавие или парламентаризм так уж хороши? Уверяю вас, что я примирился бы и с коммунизмом, и с советской властью, если бы они были только коммунизмом и советской властью. Но они (обязательно! обязательно!) приводят нас к большевизму, то есть к “хочу” человека другой породы. А большевизм мне враждебен раньше всего оттого, что во мне есть какая-то ничтожная капля духа. И дух мой изрыгает из себя большевизм как чуждое, как не мое, как противоречащее моей породе» (220–221).

Идеологические сомнения в истинности большевистских идей Любкина усиливаются после знакомства с Евлалией Григорьевной Шептаревой, главной героиней, в которой чекист видит настоящую духовную силу и надежду на собственное нравственное преображение. Об этом свидетельствует первое исповедальное высказывание Любкина-Семенова в «диалоге» с Евлалией Григорьевной: «– Я, надо вам знать, когда-то железнодорожным машинистом был и, стало быть, на паровозе ездил! <...> И случилось один раз со мною такое дело, что я человека переехал. <...> И вот, как вы хотите, так и понимайте, но только когда паровоз на него налетал и через него всеми своими пудами переезжал, так я все это... чувствовал! И не только сердцем, а прямо вот всей своей кожей чувствовал. Словно это совсем не паровоз человека давит, а сам я его в кашу давлю. И даже под ногами-то, под подошвами чувствую, как это я его давлю. Оно конечно, миг один, но я в

этот миг такое переживал, будто человек этот не под паровозом, а *подо мной* (курсив наш. – О.К.) хрустит, и будто это мои вот каблуки его кишки плющат. Понимаете? Можете такое понимать? <...> И вот, хотите – верьте, хотите – нет, а мне *паровоз тогда сразу опротивел* (курсив наш. – О.К.). И не опротивел даже, а я его вроде как бы бояться стал. Я и ушел. На другую работу ушел. И было это давно, еще до революции, а я и до сих пор помню, как я живого человека насмерть собою задавил. Много со мной после этого всякого было, и многих я потом насмерть задавил, но я со всем этим не считаюсь, а вот тот случай до сих пор помню.

Он дернул плечом.

– И вот – вас чуть было не задавил! – с каким-то значением добавил он.

Евлалия Григорьевна посмотрела широко раскрывшимися глазами.

– *Я понимаю это...* – тихо сказала она» (курсив наш. – О.К.)» (27).

Образ паровоза обнажает душевные терзания чекиста, а символический смысл представленного исповедального монолога проясняется позднее, по мере духовного преображения героя. Паровоз, опротивевший Любкину, – это метафора «власти для власти», которая, прикрывшись «мнимой» идеей «большевизма», уничтожает руками чекистов все «настоящее» на своем пути. Не случайно отправная точка в нравственном возрождении Любкина-Семенова – исповедь Евлалии Григорьевне, которая выступает носителем истинных ценностей.

Однако в начале романа чекист не может полностью открыться героине, хотя и испытывает сомнения и пытается уйти от «мнимой» действительности. Подобно Великому инквизитору, он еще готов жертвовать жизнями других ради светлого будущего. Герой буквально «раздваивается» и представляется Евлалии Григорьевне Семеновым. Как в «Двойнике» Достоевского или в «Соглядатае» Набокова, в «Мнимых величинах» повествовательная организация подчинена мотиву двойничества. С одной стороны, перед читателем предстает образ большевистского палача, Ефрема Любкина, который занимает руководящую должность в НКВД и каждый день разрушает

человеческие жизни во имя «светлых» идеалов коммунизма, а с другой стороны – образ Семенова, который делает добро для одинокой, находящейся в сложных жизненных обстоятельствах женщины. В одном лице сомневающийся двойник Семенов противопоставлен той мнимой, но властной силе, которую олицетворяет Любкин: «В притихшем зале никто не двигался. Сила, стоящая за Любкиным, ощущалась все сильнее, все осязаемее. Но чем сильнее и чем осязаемее ощущалась она, тем непонятнее она становилась. Все сидевшие в зале были коммунистами, членами коммунистической партии, и у каждого в кармане был красный партийный билет. Но все слушали Любкина, смотрели на Любкина, и все начинали понимать: коммунизма в этом зале нет, коммунизм здесь не нужен, коммунизм – только слово вчерашнего дня, которым сегодня еще клянутся, чтобы завтра им проклинать. *За плечами Любкина колыхалось бесформенное, но несомненное, громадное и беспощадное. Оно невидимо накатывалось на всех, и каждый знал: оно подавит* (курсив наш. – О.К.). И каждый почти физически ощущал: смысл всего, что есть и что будет, только в накатывающейся силе. Это она определит жизнь каждого и всех вместе. Как имя этой силы?» (42)

Нароков использует необычный прием, делая центральной фигурой высокопоставленного чекиста, образ которого представлен не «функционально, а во всей психологической глубине»⁸⁰⁹. Знакомство с Евлалией Шептаревой приводит Любкина к тому, что он, желая помочь слабой женщине, решает освободить ее от бремени нищеты и от страданий, доставляемых родным человеком: «Вижу, что, кроме вреда, ничего вам ваш отец не приносит, и я приказал арестовать его... По-моему, оно... вполне целесообразно!.. А если целесообразно, значит, справедливо!» (327). Используя свое служебное положение, Любкин-Семенов дает Евлалии работу на пишущей машинке за хорошие деньги, дарит ее сыну, Шурику, дорогие подарки. При этом он не преследует корыстных целей, но пытается тем самым искупить вину за деяния чекиста Любкина. Образ Семенова для Любкина

⁸⁰⁹ Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. М.: Пашков дом, 2005. С. 223.

воплощает то главное, к чему он бессознательно стремится, – «отсутствие связи с НКВД и вытекающая отсюда возможность бескорыстно помогать человеку, хотя бы одному»⁸¹⁰. Однако результат действий героя оказывается противоположным: Евлалия, обладая духовной стойкостью, отказывается от счастливой жизни ценой страданий отца, пусть даже «отравляющего» ее существование. Благодаря твердости героини Любкин, сомневающийся в большевизме, обретает понимание христианского идеала нравственности. Безбожная деятельность Любкина-Семенова в НКВД⁸¹¹, работа, направленная на совершение зла и насилия, противопоставлена духовному началу в герое: «Граница между добром и злом проходит через душу Любкина, заставляя ее раздваиваться»⁸¹².

Нравственному преображению персонажа подчинена повествовательная организация исповедальных высказываний. В романе можно выделить два типа исповедников: носителей «зла» (идеи большевизма) и добра (нравственных ценностей). «Внешним» двойником и мнимым духовником Любкина-Семенова выступает его коллега – Супрунов. Он «низовая копия» Любкина, так как лишен нравственных сомнений и терзаний, преследующих главного героя. Супрунов не осознает безнравственности своей жизненной позиции, без угрызений совести делая за Любкина «грязную работу»: убивая следователя Яхонтова и отравляя заключенного Варискина. Супрунов олицетворяет связь Любкина с НКВД и большевизмом, выход из которого невозможен. Разница между Любкиным и Супруновым заключается также в отношении героев к власти: «для Супрунова эта перспектива естественна и радостна»⁸¹³, тогда как Любкин видит ее «мнимость»:

«– Вожжи в руках – великое дело. В них все. Вожжи! И вот я сейчас тоже держу вожжи в руках. А на этих вожжах тысячи человеческих жизней. А поэтому я не просто человек, Павел Степанович Супрунов, а я – сила. Разве ж

⁸¹⁰ Там же. С. 226.

⁸¹¹ Там же. С. 220.

⁸¹² Там же. С. 227.

⁸¹³ Там же. С. 226.

не сила? Тысячи жизней на вожжах в моих руках. Сила! А коли сила, значит, я выше, потому что сильный всегда выше.

– М-да-а! – неопределенно протянул Любкин, хорошо поняв его, но в чем-то с ним не соглашаясь. – Вожжи... Вожжи, конечно, сейчас в твоих руках, а на их конце, конечно, тысячи человеческих жизней. Это ты правильно. Но...

Он посмотрел на Супрунова и усмехнулся ему прямо в глаза:

– В твоих руках вожжи? Выше ты? Ну, и ладно! Но только вот: вожжи-то... настоящее ли это?...» (52)

В то же время Супрунов, будучи фиктивным духовником, как бы предугадывает или провоцирует сомнения Любкина и задает направление монологического высказывания:

«– Очень ребята зверствуют на следствиях-то? – совсем понизил голос Любкин, но в тоне его голоса был только деловой интерес, а больше ничего.

– Кто как! – сдвинул брови Супрунов. – <...>. Бьют, а, между прочим, оглядываются: а что, если потом за это отвечать придется? Ведь ни приказа, ни разрешения нет.

– И не будет! – тихо, но сумрачно буркнул Любкин. – В случае чего, на ребят все свалят: превышали, мол, свою власть.

<...>

– А зачем это все? – немного настойчиво, но ровно и без чувства спросил он [Супрунов. – *О.К.*].

– Что – “все”?

– Да вот это, что мы делаем и что будем делать. Кампания эта ежовская... Зачем она? Какая цель? Знаешь? Любкин молчал: тяжело и понуро.

– *Знаешь?* – переспросил Супрунов. <...>» (курсив наш. – *О.К.*) (48).

Основная функция подобных конфиденстов-двойников, знающих все «мысли и мельчайшие изгибы души исповедующегося»⁸¹⁴, – стирание

⁸¹⁴ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. С. 344.

«другости», благодаря чему у исповедывающегося появляется установка на искренность, гарантирующая полное самовысказывание героя-идеолога (вспомним подобные диалоги-«встречи» Ивана Карамазова со Смердяковым и разговор с Чертом). Во-первых, эта «условная форма другого»⁸¹⁵ заключается в имитации диалога и подтверждении «мнимой» идеи исповедующегося: «Это верно! – одобрил и подкрепил Супрунов. – Мы без большевизма смысла не имеем. Если, предположим, контрреволюция вдруг победит, так мы с тобой без остатка погибнем. И не оттого, что нас расстреляют или на каторгу сошлют, а оттого, что ни в одном уголке жизни нам места не будет. Новая жизнь будет, и новые люди будут, а нам в этой жизни и с этими людьми места не будет» (144). Во-вторых, фиктивный двойник необходим для воспроизведения за героя-идеолога того, в чем он не решался себе признать. Данный тип конфидента не выходит за рамки диалогической природы элементов романа и необходим автору для раскрытия внутреннего мира героя в исповедальной форме. Исповедь с подобным духовником является «идейной».

К другому типу духовников относятся положительные герои с нравственным «стержнем». У Достоевского таким конфидентом можно назвать Алешу Карамазова. Так, перед «Исповедью горячего сердца» Митя говорит брату: «Слушай, Алеша, слушай, брат. Теперь я намерен уже все говорить. Ибо хоть кому-нибудь надо же сказать. Ангелу в небе я уже сказал, но надо сказать и ангелу на земле. Ты ангел на земле. Ты выслушаешь, ты рассудишь, и ты простишь...»⁸¹⁶. Даже замкнутый и скрытный Иван, про которого Митя говорит: «Иван – могила»⁸¹⁷, – доверяет только Алеше идею «бунта» и «вседозволенности», потому что видит в нем духовную «твердость»: «Но в конце я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человек. Заметь, я хоть и смеюсь теперь, но говорю серьезно. Ведь ты твердо

⁸¹⁵ Там же. С. 345.

⁸¹⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л.: Наука, 1976. С. 97.

⁸¹⁷ Там же. С. 209.

стоишь, да? Я таких твердых люблю, на чем бы там они ни стояли...»⁸¹⁸. Под «твердостью» в характеристике конфиденгов понимается «всемирная отзывчивость» и отсутствие ограниченной идеи.

Противоречивы два главных требования к конфиденгу: «духовник» должен нравственно превосходить героя-идеолога и при этом молча слушать признание исповедующегося, *не имея права судить* его. Такие исповедники так же, как и фиктивные, ведут с кающимся «мнимый» диалог, поскольку именно «грешник» завладевает словом. Однако главное их отличие от первого типа конфиденгов – не подтверждение идей главного героя или провоцирование сомнений, а способность к пониманию, сочувствию и отпущению грехов. Другими словами, их роль приближается к символическому смыслу духовника в религиозной исповеди. Литературная исповедь с данным типом конфиденга, как правильно, завершается покаянием.

У Нарокова к нефиктивным исповедникам относятся Евлалия Григорьевна, олицетворяющая всемирную отзывчивость, и Софья Дмитриевна, соседка главной героини, близкая ей по духу. Иерархия духовников Любкина выстраивается в соответствии с их ролью в нравственном преображении чекиста. Его метафорическая исповедь Евлалии Григорьевне впервые раскрывает возникшие сомнения героя, диалог с Супруновым, а по сути – с самим собой, демонстрирует «плацдарм» борьбы мнимого и настоящего в душе Любкина, наконец, разговор с Софьей Дмитриевной подготавливает итоговую исповедь:

«– <...> А может быть, никаких грехов совсем и нету, а это одна только наша выдумка, а? Понавыдумывали мы разных выдумок и ходим с ними, словно бы связанные. Так?

– А это уж пускай душа вам ваша скажет! – с мягкой и осторожной наставительностью ответила Софья Дмитриевна. – Есть грехи или нет? Это дело души нашей!

⁸¹⁸ Там же.

– Души! – усмехнулся Семенов. – Да ведь никакой души в человеке нет совсем! <...>. Но вместе с тем... – вдруг дрогнул он, – вместе с тем скажу только, что... Вот знаю я, уверенно знаю, по всему своему правильному рассуждению знаю: никакой души нету в человеке. Но <...> чуть только я подумаю, что никакой души нет, так сейчас же душа моя во мне криком и закричит: “Врешь ты, сукин сын! Есть я, есть!” <...>

– То-то же! – очень раздельно сказала Софья Дмитриевна и убедительно потыкала его раза два-три пальцем в грудь. – То-то же! Вот это оно самое и есть» (курсив наш. – О.К.) (68–69).

Итоговая исповедь Любкина-Семенова перед Евлалией Григорьевной – кульминационная часть романа. Прежде всего, герой открывает свое настоящее имя, что свидетельствует о его предельной искренности. Вместе с тем в этом исповедальном монологе Любкин признается в многочисленных преступлениях: «С большим трудом, но очень явственно, хотя и заикаясь, он сказал такое, чего никак не могло быть:

– Я... Я сейчас... То есть час тому назад... Я человека убил! Женщину...» (321).

Тем самым герой как бы подтверждает свое право на исповедь: «А ты не ужасайся, ты не ужасайся, милая твоя душа! – забормотал Любкин, блестя глазами. – Ты не ужасайся, потому что во мне и пострашнее есть! Разве ж это я ее одну только?» (322).

Любкин выбирает Евлалию своим истинным духовником, поскольку именно в ней чувствует то настоящее, что недоступно носителям большевистской идеи:

«– Вы у меня... У меня вы силы ищете? – не сдержалась и тоже выкрикнула Евлалия Григорьевна.

– Конечно, у вас! Именно только у вас! Где же у другого? У кого, у другого?

– Но почему же? Почему?

– Потому что вы – настоящая! Вот это самое слово вы поймите: настоящая!» (320)

Во многом благодаря Евлалии Любкин осознает несостоятельность своих прежних идей, признавая их «мнимыми величинами»: «Есть ли я? Кто я такой? Я для него – (он не сказал, для кого: то ли не посмел, то ли и без слов понятно!) – я для него, можно сказать, всего себя отдал, и сам я им сделался, а теперь вижу: не туда зашел! В ненастоящее зашел! Все стояло крепко, до того крепко, что крепче и быть не может, а под крепким-то... под крепким-то – одно ненастоящее!» (322) Чекисту не нужно посвящать Евлалию Григорьевну в подробности тех или иных событий. Она сама угадывает, что мучает героя:

«– Понимаю! – очень серьезно и очень честно ответила Евлалия Григорьевна, прямо смотря ему в глаза и не боясь своего взгляда. – Я это очень понимаю, Павел Петрович. Ваша жизнь, и вы... – немного неосторожно начала было она, но сразу же почувствовала свою неосторожность и остановила себя. – И вам добро нужно было, вам обязательно добро нужно было сделать, потому что вы... много зла делали! <...>

– Добро! – неудержимо сорвался Любкин, блестя глазами и весь подергиваясь, так что Евлалию Григорьевну поразило его лицо. Словно бы экстаз охватил его. Вот-вот-вот! Вот-вот-вот! Вот это самое слово и есть! – завопил он, вскакивая на ноги и размахивая руками» (329).

В конце Евлалия Григорьевна выражает сочувствие «палачу» Любкину несмотря на то, что он признался ей в совершении преступления: «Он такой несчастный! Он такой несчастный! – сквозь рыдания судорожно вырывалось у Евлалии Григорьевны» (332).

Итоговая исповедь возвращает герою целостность. Ее наивысшим моментом становится самоидентификация героя:

«– Ну, вот: Любкин я! Понимаете? А никакого Семенова нет и не было. Выдумка это, Семенов-то... Я его сам выдумал, и сам было в него поверил, а я – Любкин. И Семеновым я быть не могу... Никак!

Вероятно, его что-то поразило в этих словах: он прислушался к ним и, прислушавшись, понял их не только так, как сказал, но и по-иному.

– Не могу! – с болью выкрикнул он. – Может быть, я и хотел бы быть Семеновым, а... не могу! Любкин я! И, стало быть, туда мне и дорога!» (318)

На протяжении романа разворачиваются две сюжетные линии: первая связана с Семеновым и его бескорыстной помощью Евлалии, вторая – с Любкиным как вершителем зла и насилия. Герой, проходя исповедальный путь по градационной «цепочке» конфиденгов от «фиктивного» Супрунова (носителя идеи большевизма) к Софье Дмитриевне и Евлалии Григорьевне (носителям нравственных ценностей), порывает с большевистским прошлым, благодаря чему становится возможным его нравственное перерождение. Таким образом, исповедь в ткани романа призвана преодолеть внутренний конфликт героя.

Исповедальные монологи главного героя разным конфидентам в «Мнимых величинах» можно классифицировать по следующим формально-семантическим признакам: исповедь как сюжетообразующий прием, средство раскрытия образа персонажа, самовыражение героя «вместо реальных поступков»⁸¹⁹.

Во-первых, вокруг исповедей главного героя «организуется роман в сюжетной целостности»⁸²⁰. Ситуация исповеди в «Мнимых величинах» становится «катализатором» развития действия и подчиняется общему сюжету произведения. Во время итоговой исповеди Евлалии герой решает на то, чтобы порвать с прошлым, либо идет на смерть или на страдание⁸²¹. Любкин знает, чем для него может закончиться назначение в Афганистан, поэтому видит выход в побеге, пытаясь избежать смерти:

«– Так, стало быть, бежать? – неожиданно спросил Любкин, удивительно остро чувствуя и ясно понимая это “стало быть”».

– Куда бежать? Зачем? – удивилась Евлалия Григорьевна.

⁸¹⁹ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKSPress, 2017. С. 331.

⁸²⁰ Там же. С. 332.

⁸²¹ Там же. С. 336.

– Нет, это я так... – с болью нахмурился он. – Это я на свое... Потому что я так думал, будто мне бежать не с чем и некуда, а вы говорите, что... Я ведь знал, я ведь всегда знал, только не хотел знать, прятал от себя и сам прятался. А оно – настоящее!» (331).

Во-вторых, исповедь – средство раскрытия образа персонажа. Герои-идеологи обычно исповедуются тем, кого они видят в первый раз, то есть тем, кто «не имеет к ним предвзятого, заинтересованного отношения»⁸²². Именно поэтому во время рассказа Любкина Евлалии Григорьевне о паровозе у читателя возникает психологический облик героя, в то время как исповедальные диалоги-монологи с Супруновым служат для иллюстрации идеологических сомнений: «тень» другого не может привнести в разговор ничего нового, а значит, не способна вызвать у героя эмоциональный отклик.

В-третьих, исповедь делает возможным самовысказывание, обнажает мучающие героя вопросы. Внутренний конфликт персонажа выражается в противоречии между поступками чекиста Любкина (массовая чистка, преступные приказы) и благородными намерениями Семенова (помощь Евлалии Григорьевне, подарок Шурику, разговор с Софьей Дмитриевной). Не случайно Любкин при знакомстве с Евлалией Григорьевной, нравственно чистым конфидендом, «раскалывается» и представляется Семеновым. «Чистый» двойник в глазах духовников, не связанный с деятельностью НКВД, нужен Любкину для возможности *чистой* исповеди. Обрести себя «настоящего» и прийти к нравственным ценностям герою удастся только в ситуации исповеди.

Главной оппозиции в романе – противостоянию «мнимых» и «настоящих» ценностей – подчинены не только образ Семенова-Любкина, но и повествовательная организация произведения. Напомним, что для третьеличного повествования в литературных признаниях характерно наличие кающегося персонажа, исповедника в лице другого героя (или мирского судьи), всеведущего автора (Нададресата, высшего нравственного ориентира)

⁸²² Там же. С. 339.

и имплицитного читателя, который выступает в роли субъекта сотворческой деятельности и которому присуща «вненаходимость». Третий и завершающий компонент коммуникативной структуры исповедальной формы – высший нравственный адресат (или Абсолютный Другой) – в романе воплощен на сюжетном уровне. На нем Нароков обличает ложность идей Любкина. Подобный же прием распространен в творчестве Достоевского⁸²³. Так, содержательно никто из духовников не смог опровергнуть Ивана Карамазова: герой твердо отстаивает «автономию своей ищущей мысли и от сострадания Алеши, и от пошлой карикатуры черта, и от паразитического, подражающего сознания Смердякова»⁸²⁴. Однако дальнейшие события романа приводят к разоблачению идеи: «...попытка раскрыть суду присяжных истину – это уже косвенное признание несостоятельности идеи “все позволено”; нервная горячка, взрыв безумия в душе Ивана – бунт его человеческого достоинства против разума»⁸²⁵. Что касается «Мнимых величин», то Любкин видит «плоды» идей большевизма по результатам работы следователей, фабрикующих дела и заставляющих людей под пытками сознаваться в политических преступлениях. Благодаря воплощенному в «сюжетной критике» Нададресату Любкин, став жертвой системы, отказывается от своих идей и кается.

Кроме того, Высший нравственный адресат присутствует и на уровне организации системы персонажей. Так, мнимость правоты большевизма ярко видна на примере псевдопризнаний заключенного Варискина, который выдумал мнимую политическую организацию «Черная рука»: «И с Варискиным стало твориться то, что творилось со многими: *он начал верить* (курсив наш. – О.К.) в правдивость и в реальность придуманной им лжи» (122). Судебные псевдопризнания подкрепляют сомнения главного героя в большевистской идеологии:

⁸²³ Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во СГУ, 1982. С. 94.

⁸²⁴ Там же.

⁸²⁵ Там же.

«– Видел? Видел? Видел? – нервно, несколько раз подряд спросил Любкин.

– Что видел-то? – очень недовольно и даже сердито огрызнулся Супрунов.

– Верит! Понимаешь ты? Сам всему верит! И бороде, и двум пальцам! До чего дошел: верит!

<...>

– Ну, и черт с ним! – зло сказал он. – Верит, и – пускай! Тебе-то что? Не один ведь Варискин в свою выдумку верит, все верят!

– Все? – приковался к нему глазами Любкин. – Все? Все сами придумают, и все сами верят? Все?

– К этому идет.

– Да не идет, а ведет! – несдержанно вырвалось у Любкина. – Ведут! Мы ведем! Мы! К ненастоящему ведем! <...>» (149–150).

Подобную же функцию выполняют массовые сцены в камере смертников. Нароков специально помещает того или иного героя в большой коллектив, давая ему возможность высказаться, чтобы усилить и без того напряженную обстановку. Исповеди в массовых сценах – тоже влияние Достоевского. Так, признание Мити Карамазова о существовании «ладанки», которое очень тяжело далось герою и не было должным образом понято слушателями, приводит к ухудшению его морального состояния: «О боже, вы меня ужасаете непониманием! Все время, пока я носил эти полторы тысячи, зашитые на груди, я каждый день и каждый час говорил себе: “Ты вор, ты вор!” Да я оттого и свирепствовал в этот месяц, оттого и дрался в трактире, оттого и отца избил, что чувствовал себя вором! Я даже Алеше, брату моему, не решился и не посмел открыть про эти полторы тысячи: до того чувствовал, что подлец и мазурик!»⁸²⁶ В этом же ряду – массовая исповедь на именинах Настасьи Филипповны.

⁸²⁶ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л.: Наука, 1976. С. 444.

В «Мнимых величинах» представлены диалоги в камере смертников, оказавшихся лицом к лицу с осознанием неминуемой гибели. Ожидание казни провоцирует героев на откровения, вследствие чего они узнают друг о друге факты, в которых в другой ситуации никто не признался бы. К примеру, бывший чекистский палач молчит (а прием молчания во время исповеди есть и у Достоевского в «Великом инквизиторе») до тех пор, пока его не вызывают на расстрел: «“Энкогнито” пошатнулся, но овладел собою и оглянулся. На одну-две секунды он остановил свой взгляд на каждом (прощался?) и вдруг подошел к Смыкину: Ты... Это ты правду... Дух-то ведь идет Палачевский? А?» (227). «Энкогнито» – еще один двойник Любкина, осужденный и уничтоженный системой, которую сам поддерживал. Такие «контрастные сближения противоположных персонажей и загадочное пересечение судеб»⁸²⁷ героев в очередной раз сближают Нарокова с Достоевским. «Энкогнито» переживает нравственные страдания, будучи осужденным на казнь. Его сокамерник Смыкин оставляет соответствующую характеристику: «И вот я вам вполне официально говорю: дух от этого Энкогниты идет самый палачевский! Мучается он сейчас, а... чем мучается? Чем? Пускай скажет!» (225) Образ «Энкогниты» будто предсказывает возможную судьбу Любкина, который впоследствии превратится в жертву режима: «...его [Любкина. – О.К.] угнетало только то, что он “попал в переплет” и что он стоит перед несомненной смертельной опасностью» (299). Отражение судьбы заключенных и смертников в судьбе самого Любкина обогащает образ героя-идеолога и обостряет его внутренний конфликт на страницах романа.

Итак, структура литературных признаний в «Мнимых величинах» подчинена прежде всего идейно-психологическому уровню произведения: исповеди Любкина градационно, по мере его движения к истине позволяют проследить крушение идеи «большевизма» в душе героя-идеолога. Посредством признаний *одного персонажа*, исповедующегося разным конфидентам (Супрунову, Софье Дмитриевне и, наконец, Евлалии

⁸²⁷ Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKSPress, 2017. С. 145.

Григорьевне), которые меняются по мере разочарования главного героя в идее, Нароков демонстрирует неправильность, мнимость «большевистской» идеологии. Сюжетная критика и «зеркальность» признаний второстепенных героев свидетельствуют об активном участии Нададресата в судьбе чекиста.

В романе мы сталкиваемся с «расщеплением» личности главного героя, которое возникает «в точке несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего»⁸²⁸, что делает возможным проникновение исповедника и имплицитного читателя в истинные стремления личности. Однако данное «расщепление» не ведет к гибели или обреченности главного героя, а, напротив, способствует его внутреннему преображению. И если некоторые герои-идеологи Достоевского (подпольный человек, Иван Карамазов) не могут смириться с крушением своей идеи и нравственно погибают, а герои Набокова (Смуров и Герман Карлович) не преодолевают характерный для антиисповеди «скрытый конфликт этического и эстетического»⁸²⁹, то у Нарокова этот конфликт трансформируется и в конечном итоге диалектически преодолевается.

В пространстве «Мнимых величин» исповеди главного героя становятся «тематическим узлом» этического и эстетического. Ориентиром для Нарокова в этом отношении, как было продемонстрировано, стало романное творчество Достоевского. В «Братьях Карамазовых» героям удается избавиться от «риторики поступка» – эстетической составляющей художественных признаний: «Оставляя красивую – парадную, предназначенную для глаз восхищенных Других форму, – герои последнего романа идут к внутренней сердечной правде»⁸³⁰. Связь с указанной традицией не ограничивается особенностями использования исповедальных монологов. Между писателями существуют более глубокие философские параллели. В попытке объяснить трагические события российской истории XX века автор «Мнимых величин»

⁸²⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари, 2002. С. 70.

⁸²⁹ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 22.

⁸³⁰ Там же. С. 23.

творчески осваивает наследие великого предшественника с целью психологического изображения личности и ее внутреннего конфликта на фоне сталинских репрессий. Исследователи Нарокова отмечали: «...откровенные исповеди героев друг другу по кардинальным, касающимся жизни и смерти проблемам бытия; расстановка героев по отношению к сюжету так, что очевидная сила и очевидная слабость оказываются в открытом противостоянии и слабость опрокидывает силу, – эти и другие внешние приметы романа Н. Нарокова настолько знакомы по романам Достоевского, что невольно при первом чтении начинаешь на ходу выстраивать одну за другой параллели и делать сравнения. Но материал, но непосредственное впечатление... Они таковы, что даже и не приходит в голову мысль о подражании. Приходит в голову совсем другая мысль о “подходящести” этого материала для поэтики, созданной русским гением в XIX веке как бы в предчувствии грядущего»⁸³¹.

Трансформация художественной исповеди в прозе русского зарубежья определялась прежде всего индивидуальными творческими задачами авторов. Если Набоков экспериментировал с повествовательной организацией текста, полемизируя с Достоевским и его исповедью антигероя, то Нароков стремился к преодолению «идеологической зашоренности» и обретению героем «общечеловеческой (христианской) нравственности»⁸³². Если в исповеди набоковского антигероя конфликт этического и эстетического остается неразрешимым, то у Нарокова эта черта нейтрализуется. В отличие от представителей первой волны русской эмиграции, Нароков изображает героев, пострадавших от «Большого террора»: «Эпоха, воспринимаемая почти всеми советскими писателями как исключительно героическая, под их [писателей второй волны. – *О.К.*] пером становилась трагической»⁸³³. И хотя в русской литературе А.И. Солженицын традиционно считается

⁸³¹ Старикова Е. Заметки запоздалого читателя // Октябрь. 1991. № 3. С. 197.

⁸³² Агеносов В.В. Литература «второй волны» русской эмиграции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 1996. № 4. С. 142.

⁸³³ Там же.

«первооткрывателем» темы репрессий, Нароков обратился к ней раньше, во многом обогатив психологические открытия Достоевского.

Исповедальный монолог в «Мнимых величинах» – главная форма самовысказывания героя-идеолога. Если в исповедальной традиции XIX века он служил для иллюстрации индивидуальных идей и, подобно внутреннему монологу, освещал психологический конфликт в сознании героев-идеологов, то в романе Нарокова исповедальный монолог, напротив, направлен на внешнюю действительность: герой преодолевает уже воплощенную обществом идею «большевизма», будучи при этом главным ее носителем.

Вместе с тем трансформация художественной исповеди осуществляется не только на содержательном уровне. В пространстве романа исповедальный монолог становится художественной доминантой, которой подчинены сюжетная линия и композиция, включая систему образов персонажей. Главный герой Любкин-Семенов организует «тематический узел» романа, вокруг которого выстраиваются остальные действующие лица. Условно «равным» ему героем, или двойником, можно назвать Супрунова: он необходим для изображения внутренней речи Любкина-Семенова и демонстрации его идеологических сомнений. Нравственно «чистые» конфиденты – Евлалия Григорьевна и Софья Дмитриевна – «катализаторы» основного действия, духовники. Они «вызывают», провоцируют героя на исповедь, коммуникативную структуру которой завершает присутствие Нададресата, воплощенного в сюжетной критике. Это характерный прием для романного творчества Достоевского, однако Нароков расширяет зону присутствия Абсолютного другого и, подобно Набокову, проецирует расколовшийся в пространстве романа образ Любкина-Семенова на второстепенных героев – заключенных и приговоренных к расстрелу.

Судебные псевдопризнания и публичная исповедь в камере смертников – отражение пути, который проходит Любкин: от чекиста-палача, слепо верящего в идеалы коммунизма, до человека, которому удалось обрести христианские ценности и преодолеть внутренний конфликт. Тем самым

Нароков трансформирует коммуникативную рамку исповеди: третий ее элемент, Высший адресат, не просто «выслушивает» признание кающегося и дарует ему прощение, а принимает активное участие в его нравственном преображении, способствует «спасению» героя, благодаря чему совершается синтез «этического» и эстетического». Здесь – ключевое отличие нароковского чекиста и от героев-идеологов Достоевского, которых «съела» идея, и от антигероев Набокова, которые, «расколовшись» в зеркальных отражениях других, так и не смогли обрести себя.

§4. Событие любви и бунт против мира в художественной исповеди: «Этот я – Эдичка» Э.В. Лимонова

Трансформация исповеди в творчестве писателей третьей волны эмиграции вновь актуализирует проблему разграничения эгодокументов и фикциональных текстов, поскольку автобиографизм становится доминирующим творческим принципом в их произведениях: «Документальность для писателей-эмигрантов третьей волны стала не просто неотъемлемым и привычным методом публицистики, но проявила себя как сложный гносеологический феномен»⁸³⁴. Несмотря на то что феномен третьей волны русского зарубежья до конца не изучен и обычно объектом исследования выступает творчество конкретного представителя эмиграции данной эпохи, интерес к документализму прослеживается у разных авторов. Исследовательское внимание в этой связи уже обращалось на автобиографизм в прозе А.Д. Синявского (например, в романе «Спокойной ночи», 1984), на псевдодокументализм как основной творческий принцип С.Д. Довлатова⁸³⁵, не говоря уже о произведениях А.А. Зиновьева и В.Е. Максимова.

Случай Э.В. Лимонова в упомянутом контексте особенно показателен. Его творчество воспринимается и порой рассматривается «как единый автобиографический эготекст с высокой степенью исповедальности, выстраиваемый на основе принципа интертекстуальности»⁸³⁶. Впервые О.Р. Демидова выделила пять уровней реализации этого принципа в прозе писателя и определила структурно-стилистические особенности ее организации. Среди них – «двуединный образ автора/героя» и «проблемно-тематические поля, вокруг которых конструируется его (авто)идентичность: власть, революция и война, любовь, свобода, сексуальность, подвиг, смерть и

⁸³⁴ Байбатырова Н.М. Культурно-исторический феномен русского зарубежья в концепции публицистического творчества писателей 1970–1990-х гг. // Общество: философия, история, культура. 2013. № 3. С. 43.

⁸³⁵ См.: Поливанов А.С. «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970–1980-х годов: Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 204 с.

⁸³⁶ Демидова О.Р. Автобиографическая сага Эдуарда Лимонова: исповедь Супермена // Феминность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 450.

т.д.»⁸³⁷. Такой подход позволяет утверждать, что Лимонов воссоздает в своих текстах обстоятельства личной жизни, конструируя тем самым собственную идентичность в разных сферах. Однако, несмотря на то что писатель признавал автобиографичность созданных им произведений, его творчество нельзя назвать документальным: «попытку исповедаться» и духовный «экспозиционизм» Лимонов объясняет взглядом на прозу как на единственное средство «завоевания мира», «акт самоутверждения», то, что можно «продать этому миру»⁸³⁸. Соответственно, его тексты прежде всего псевдодокументальны: нельзя судить «о личности Лимонова по романному Эдичке»⁸³⁹, автор скрывает от читателя истинные намерения и ведет собственную повествовательную игру. К месту напомнить, что псевдодокументальный текст отличается «установкой на создание иллюзии документальности»⁸⁴⁰ для манипулирования фактами в тех или иных эстетических целях.

Художественная природа творчества Лимонова подтверждается и другими исследованиями, в которых роман «Это я – Эдичка» (написан в 1976) рассматривается как «тщательно “сделанный” текст», продуманный «до мельчайших деталей»⁸⁴¹ (ср. с антигероями Набокова). Данная «сделанность» текста способствует тому, что роман зачастую воспринимается как «“прямоговорение”, не достигшее эстетического уровня»⁸⁴². Подчеркнем, что «псевдодокументализм» как творческий принцип рассматривался непосредственно на материале русской прозы 1970–1980-х гг., среди представителей которой в центре внимания – писатели третьей волны эмиграции (Довлатов, Лимонов). По мнению исследователей, для текстов Лимонова характерно, что «автор автобиографического произведения

⁸³⁷ Там же.

⁸³⁸ Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. С. 281.

⁸³⁹ Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2002. С. 3.

⁸⁴⁰ Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. С. 64.

⁸⁴¹ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 18.

⁸⁴² Там же. С. 17.

одновременно и настаивает на документальной достоверности рассказываемого, и дает понять, что его произведение необходимо воспринимать как *fiction*, вымышленное повествование»⁸⁴³.

Н.В. Живолупова характеризует роман «Это я – Эдичка» как «исповедь антигероя XX века в связи с традицией Достоевского»⁸⁴⁴, также отмечая, что «провести границу между художественно-документальной разновидностью автобиографической прозы и исповедью как предметом изображения» достаточно сложно⁸⁴⁵. Однако доминантным признаком, отличающим художественную исповедь от автобиографического романа, например, является мотив покаяния⁸⁴⁶. Важно, что покаяние в исповеди – это не что-то самоцельное, уже утраченное (ср. с автобиографической прозой), а осознание греха и осмысление своего прошлого как ценностного аспекта настоящего, от власти которого стремится освободиться исповедующийся. При поверхностном рассмотрении текста Лимонова кажется, что покаянные элементы в нем редуцированы (что тоже характерно для исповеди в литературной традиции Достоевского, однако «и тогда прошлое осмысливается в размытых... формах как история интеллектуального или нравственного заблуждения»⁸⁴⁷), вытеснены в «приключения плоти» антигероя Эдички⁸⁴⁸. Следовательно, правомерно говорить о трансформированном варианте литературного признания, что затрудняет жанровое определение произведения, порождая разные точки зрения на природу текста.

Действительно, будучи эстетически завершенным высказыванием, исповедь Лимонова «Это я – Эдичка» продолжает традицию человекоборческих антиисповедей Достоевского и Набокова. Неслучайны

⁸⁴³ Поливанов А.С. «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970–1980-х годов: Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 21.

⁸⁴⁴ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 675.

⁸⁴⁵ Там же. С. 677.

⁸⁴⁶ Там же. С. 678.

⁸⁴⁷ Там же.

⁸⁴⁸ Там же. С. 676.

сближения текстов на сюжетном и тематическом уровнях. Так, первые читатели лимоновского романа в США указали на сходство героя с Раскольниковым⁸⁴⁹, а И.А. Бродский сравнил Эдичку со Свидригайловым: «Ему [Бродскому. – *О.К.*] тоже книга навеяла мысли о Достоевском, но в том смысле, что она написана не Достоевским и даже не Раскольниковым, а скорее Свидригайловым, самым отвратительным, извращенным и порочным персонажем»⁸⁵⁰. Подобно признаниям антигероев Достоевского и Набокова, поразительные откровения Эдички скрывают умелую литературную игру автора, задумавшего написать «бестселлер» и желающего прославиться, стать знаменитым, шокировать читательскую публику.

Образ антигероя ориентирован на «утонченного героя-эгоцентриста, нарциссически упоенного собой и презирающего других»⁸⁵¹. Пародийный эффект, создающийся посредством местами гипертрофированного эпатажного поведения, отсылает к первому литературному антигерою в традиции художественной исповеди – подпольному человеку Достоевского: «Я думаю, вам уже ясно, что я за тип, хотя я и забыл представиться. Я начал трепаться, но не объявил вам, кто я такой, я забыл, заговорился, обрадовался возможности, наконец, обрушить на вас свой голос, а кому он принадлежит – не объявил. Простите, виноват, сейчас все исправим. Я получаю вэлфер. Я живу на вашем иждивении, вы платите налоги, а я <...>⁸⁵² не делаю, хожу два раза в месяц в просторный и чистый офис на Бродвее 1515 и получаю свои чеки. Я считаю, что я подонок, отброс общества, нет во мне стыда и совести, потому она меня и не мучит, и работу я искать не собираюсь, я хочу получать ваши деньги до конца дней своих. И зовут меня Эдичка. И считайте, что вы еще дешево отделались, господа. <...> Я вам не нравлюсь? Вы не хотите платить? Это еще очень мало – 278 долларов в месяц. Не хотите платить. А

⁸⁴⁹ Каррер Э. Лимонов / пер. с фр. Чесноковой Н. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 152.

⁸⁵⁰ Там же. С. 153.

⁸⁵¹ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 23.

⁸⁵² Здесь и далее нецензурные слова и выражения заменены <...>.

<...> вы меня вызвали, выманили сюда из России <...>?» (10–11)⁸⁵³. Сравним приведенный пассаж с «Записками из подполья» Достоевского: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? – то я вам и отвечу: я один коллежский асессор. Я служил, чтоб было что-нибудь есть (но единственно для этого), и когда прошлого года один из отдаленных моих родственников оставил мне шесть тысяч рублей по духовному завещанию, я тотчас же вышел в отставку и поселился у себя в углу. Я и прежде жил в этом углу, но теперь я поселился в этом углу. Комната моя дрянная, скверная, на краю города. Служанка моя – деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет»⁸⁵⁴.

Мы видим не только сходство Эдички с известными антигероями по комплексу признаков (театрализация внутренней жизни, наличие иронических и пародийных мотивов, эпатажное поведение), но главным образом – трансформацию формы исповедального высказывания под влиянием культурных тенденций современной эпохи. В науке уже анализировалась эстетическая общность творчества Лимонова и Мисимы, заключающаяся в разрушении традиционного литературного «геройства» и обращении к телесности, изображении откровенных сцен⁸⁵⁵. Более того, исследователи неоднократно упоминали влияние Достоевского на формирование эстетики Мисимы (об этом свидетельствует факт выбора японским писателем в качестве эпиграфа для своего второго романа «Исповедь маски» рассуждения о красоте как о «страшной» и «непреодолимой» силе из романа «Братья Карамазовы»)⁸⁵⁶. Важно отметить, что влияние Достоевского и одновременно

⁸⁵³ Здесь и далее цитаты из романа «Это я – Эдичка» приводятся по изданию: Лимонов Э. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. М.: Вагриус, 1998. С. 9–302.

⁸⁵⁴ Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т.5. Повести и рассказы (1862–1866). Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 101.

⁸⁵⁵ Чанцев А.В. Бунт красоты: эстетика Ю. Мисимы и Э. Лимонова. М.: Аграф, 2009. 192 с.

⁸⁵⁶ Там же. С. 16.

спор с литературной традицией русской литературы сближают эстетические принципы Мисимы и Лимонова. Так, в уже упомянутом романе «Исповедь маски» рассказчик разглядывает картину Гвидо Рени «Святой Себастьян» (образ святого был заимствован Мисимой у Манна из «Смерти в Венеции»⁸⁵⁷, который, в свою очередь, тоже высоко ценил творчество Достоевского). Данная сцена отсылает к созерцанию князем Мышкиным в романе «Идиот» картины Гольбейна, на которой изображен Христос. Однако символический смысл соприкосновения героев с прекрасным в этих романах разный. Если князь Мышкин напуган реалистичным образом Спасителя, который может подорвать веру в божественное, то герой Мисимы воспринимает образ святого Себастьяна в сочетании высокого идеала красоты с чувственным порывом, «проявляющимся в садистском гомоэротизме»⁸⁵⁸. В то время как идеалы Достоевского заключались в идее нравственного преображения, воскрешения, у Мисимы «сама постановка вопроса приводит к перверсионизму, а разрешение – не к гармонии через Абсолют, а к силовому решению, разрыву связи с прекрасным и уничтожение красоты, чем и является поджог Золотого Храма»⁸⁵⁹. Духовный «экстремизм» героя Мисимы присущ и лимоновским антигероям, которым, несмотря на близость к героям-идеологам Достоевского, близка чуждая «духу» классика перверсивная эстетика.

Кроме того, не единожды предметом исследования выступало влияние современных американских и французских авторов (например, Г. Миллера, Ж. Жене и Л.- Ф. Селина)⁸⁶⁰ на формирование творчества Лимонова. В этой связи также неслучайна в контексте второй половины XX века параллель между заглавиями автобиографии американского художника Р. Кента «Это я,

⁸⁵⁷ Чанцев А.В. Красота через границы: рецепция эстетики Т. Манна в творчестве Ю. Мисимы // Имагология и компаративистика. 2016. № 2 (6). С. 157.

⁸⁵⁸ Суслов А.В. Рецепция эстетики Достоевского в японской литературе // XXI Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге (26–29 мая 2021г.): сборник докладов / отв. ред. В.А. Егоров. СПб.: РХГА, 2022. С. 105–112.

⁸⁵⁹ Там же.

⁸⁶⁰ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 20; Муратова Н.А. Эмигрант в Париже. Топография поэтики: «Тропик рака» Генри Миллера и «Укрощение тигра в Париже» Эдуарда Лимонова // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики / под. ред. Н.О. Ласкиной, Н.А. Муратовой. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 33–44.

Господи» (1955) и романом Лимонова «Это я – Эдичка»⁸⁶¹. Если в первом – человек, уверенный и гордый, считает себя приближенным к Богу, то во втором – антигерой Эдичка сконцентрирован на себе и презирает какие бы то ни было авторитеты и в культуре, и в религии.

Текст Лимонова – исповедь русского писателя-эмигранта, от которого ушла жена, не выдержав лишений и тягот полунищенского существования в Америке. Личная трагедия провоцирует Эдичку на откровенность. «Событие любви» создает «жанровый слом», который меняет развитие действия: в концепцию «самосочинения» антигероя вмешивается «история Другой» (возлюбленной)⁸⁶², и привычная для художественной исповеди трехчастная структура (автор, рассказчик, читатель) в данном случае дополняется еще одним элементом – объектом любви, к освоению духовного мира которого стремится антигерой. Любовь «заставляет “потесниться” сферу проявления Я», «проблематизировать истину чужого существования» и включить Другого (героиню) в ткань художественного признания, но не в роли исповедника или мирового судьи (что, как правило, характерно для исповедей с перволичным повествованием), а «во всей полноте его субъективности»⁸⁶³, то есть в качестве полноценного (второго) субъекта исповеди. С одной стороны, «женственное» непредсказуемо для антигероя, поэтому попытки Эдички понять женский образ и мотивацию поступков Елены становятся толчком в развитии сюжета «через внутреннее смысловое движение» антигероя⁸⁶⁴. С другой – Эдичка борется с полноправным присутствием возлюбленной в исповеди и стремится подчинить своему признанию все смысловое поле другого, завоевав симпатию читателя.

Поскольку Елена служит нитью, связывающей антигероя с окружающими, и олицетворяет чуждое ему общество, Эдичка, убежденный в

⁸⁶¹ Зуева А.Р. Новое восприятие образа «маленького человека» в творчестве Э. Лимонова // Русская литература в контексте мирового литературного процесса: сборник материалов конференции (12 апреля 2023 г.) / под ред. А.А. Максименко. Луганск: ЛГПУ, 2023. С. 46.

⁸⁶² Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 219.

⁸⁶³ Там же. С. 218.

⁸⁶⁴ Там же.

собственной исключительности, объявляет войну всему миру, который «украл» у него Елену: «Чувство, которое я условно определил для себя как классовую ненависть, все глубже проникало в меня. Я даже не столько ненавидел наших посетителей как личностей, нет, в сущности, я ненавидел весь этот тип джентльменов, седых и ухоженных. Я знал, что не мы, растрепанные, кудлатые и <...>, вносим в этот мир заразу, а они. Зараза денег, болезнь денег – это их работа. Зараза купли-продажи – это их работа. Убийство любви, любовь – нечто презируемое – это тоже их работа. И более всего я ненавижу этот порядок – понял я, когда пытался разобраться в своих чувствах, – порядок, от рождения развращающий людей. Я не делал разницы между СССР и Америкой. *И я не стеснялся самого себя, оттого, что ненависть пришла ко мне через такую, в сущности, понятную и личную причину – через измену жены* (курсив наш. – О.К.). Я ненавидел этот мир, который переделывает трогательных русских девочек, пишущих стихи, в <...> от пьянки и наркотиков существа, служившие подстилкой для миллионеров, которые всю душу вымотают, но не женятся на этих глупых девочках, тоже пытающихся делать их бизнес» (48); «...я вспоминал с тоской, что жена моя ушла в куда более прекрасный мир, чем мой, что она курит, пьет и <...>, и хорошо одетая, благоухающая, отправляется всякий вечер на парти, что те, кто делает с ней любовь, – это наши посетители, их мир увел Елену от меня. Все, конечно, было не так просто, но они – наши прилизанные приглашенные американские посетители джентльмены, да простит мне Америка, стибрили, уворовали, насильно отняли у меня самое дорогое мне – мою русскую девочку. <...>. Я не был официантом, я не плевал им в пищу, я был поэт, притворяющийся официантом, я бы взорвал их <...>, но мелких гадостей я не мог им делать, не был способен» (35).

Духовные терзания вынуждают антигероя вновь и вновь возвращаться к прошлому, зависимость от которого стремится преодолеть Эдичка. Отметим, что в художественной исповеди прошлое не может быть просто объектом наблюдения или описания, как в автобиографии, поскольку каждое

случившееся событие «предстает в его незавершенности <...> как момент хроникально проживаемого настоящего»⁸⁶⁵: «Она [Елена. – *О.К.*] объявила мне, что у нее есть любовник, 19 декабря при страшном морозе и вечерней тусклой лампочке в нашей лексингтоновской трагической квартире. Я, потрясенный и униженный, сказал ей тогда: “Спи с кем хочешь, я люблю тебя дико, мне лишь бы жить вместе с тобой и заботиться о тебе”, и поцеловал ее не прикрытые халатом колени. И мы стали жить. Она и это мое решение объяснила моей слабостью, а не любовью. Вначале, после 19 декабря, она еще заставляла себя и пыталась не отказывать мне в любви, делать со мной любовь...» (39).

Любовные эпизоды, присутствующие во всех временных пластах исповеди, являются теми событиями в жизни героя, которые «разлагают монологизм» путем «“остранения” смысла минувших событий»⁸⁶⁶. Антигерой постоянно проживает эти эпизоды на страницах текста, будучи неспособным выстроить дистанцию между бывшим «событием любви» (то есть прошлым) и настоящим: «...так мне было больно, что я не нужен Елене, так страшно, что я, не убегая от своих страхов, воспоминаний и воображения, пытался получить удовольствие от них. Я использовал их – воспоминания и страхи – я в томлении мят свой член, не специально – это получалось по-звериному автоматически, – ложась в постель, я неизменно думал о Елене, беспокоясь, почему ее нет рядом, ведь последние годы она лежала со мной, почему же ее сейчас нет...» (45); «Я любил ее – бледное, тощее, малогрудое создание <...>, уже надевшее мои носки, чтобы спать. Я готов был отрезать себе голову, свою несчастную рафинированную башку и броситься перед ней ниц. За что? Она сволочь, стерва, эгоистка, гадина, животное, но я любил ее, и любовь эта была выше моего сознания. Она унижает меня во всем, и мою плоть унизила, убила, искалечила ум, нервы, все, на чем я держался в этом мире, но я любил ее <...>.

⁸⁶⁵ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 679.

⁸⁶⁶ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 218.

Такие воспоминания вместе с размазанной по животу спермой сопровождали мои отходы ко сну» (47).

Двойная временная перспектива, которой обладает Эдичка, соединяет настоящее и будущее в общее субъективное пространство антиисповеди. План воспоминаний, или «история заблуждений»⁸⁶⁷, которая «доводится до момента настоящего», превращается в «отчет о настоящем»⁸⁶⁸ и выполняет роль покаяния, которое редуцировано в исповеди антигероя: «Я – прошлое, прошлое не может давать советы настоящему. И потом всяк волен испоганить свою жизнь так, как он хочет, а люди вроде нас с Еленой особенно способны испоганить свою жизнь» (263). Именно в этой уязвленной для рассказчика-антигероя позиции автор получает возможность для поиска «общих закономерностей самосозидания/самосочинения в любви»⁸⁶⁹, а читатель – для понимания истинных намерений автора. Обнажая самые интимные стороны своей личной жизни, рассказчик пишет о том, как покупает наручники, чтобы силой овладеть женой: «От жалости к себе и к своему телу, которое, чтобы добиться ласки, вынуждено прибегать к таким кошмарным методам, я разрыдался. И даже в попытке насилия у меня случилась неудача. Я выл, плакал очень долго, а потом, задыхаясь, все-таки нашел выход – взял столовый нож с зуббринами и в полчаса, не переставая при этом плакать, спилил открывающиеся кнопки-рычажки с наручников, и они стали настоящими, открывались теперь только с помощью ключа» (40).

Далее открывается дистанция (в том числе временная, что важно для исповедальных текстов) между Эдичкой и хладнокровным автором, главная цель которого – выгоднее «продать» собственное творение: «Делая все это, я видел себя со стороны и как писатель решил, что эта жуткая сцена годится для Голливуда: Лимонов, плачущий от горя над наручниками для своей любимой

⁸⁶⁷ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 678.

⁸⁶⁸ Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 9.

⁸⁶⁹ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 219.

и стачивающий столовым ножом кнопку-предохранитель» (40). Антигерой расходится с автором на уровне организации повествования: «Рассказчик, переживающий и анализирующий собственную душевную драму, остается при этом литератором до мозга костей, поэтому не перестает смотреть на свои страдания трезвым взглядом стороннего наблюдателя»⁸⁷⁰. Коммуникативная структура исповеди (наличие автора и героя, борющихся за влияние читателя) создает двойную оптику: повествование ведется от лица рассказчика, но за ним наблюдает автобиографически близкий ему «рефлексирующий автор, вступающий с героем в диалог» и «намеренно деконструирующий созданный образ»⁸⁷¹. Несмотря на биографические сближения автора и рассказчика (например, введение в повествование реальных людей из круга общения писателя: «О, у Эдички масса светских связей, хотя он молчит о них, не очень заикается. Об ивсенлоранности Арагона говорила мне Лиля Брик, знаменитая Лиля, мой друг – женщина, вошедшая в историю как любовница великого поэта Вовки Маяковского, великого, чтоб там разная советская и антисоветская сволочь ни плела» (74)), текст имеет фикциональную природу, а факты первичной действительности становятся «фоном для конструирования идентичности автора-героя»⁸⁷².

Эдичка не способен выстроить гармоничные отношения с самим собой и миром, пока находится во власти другого субъекта исповеди – Елены, которая создает «асимметрию смысла»⁸⁷³ в иных сферах жизни антигероя: рассказчик обесценивает не только личное прошлое, но и «прошлое всего человечества, мира: духовную культуру, идеологию, нравственность»⁸⁷⁴. Елена сливается с враждебным миром и превращается в его символ: «Меня и раньше иногда пронизывали острые приступы вражды к женщинам, настоящей злобой

⁸⁷⁰ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 18.

⁸⁷¹ Демидова О.Р. Автобиографическая сага Эдуарда Лимонова: исповедь Супермена // Феминность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 455.

⁸⁷² Там же.

⁸⁷³ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 218.

⁸⁷⁴ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 684.

вражды. Потом была Елена, и вражда утихла, спряталась. Сейчас, после всего, меня пронизывает острая зависть к Елене, *а так как в ней для меня воплотился весь женский род, то зависть к женщинам вообще* (курсив наш – О.К.). Несправедливость биологически возмущает меня. Почему я должен любить, искать, <...>, сохранять – сколько еще можно было бы нагромоздить глаголов, а она должна только пользоваться» (41). Актуальная сюжетная реальность противопоставляется человекоборческим мечтам антигероя. Работая басбоем, Эдичка грезит о разрушении мира: ««<...> я ваш мир, где мне нет места, – думал я с отчаянием. – Если не могу разрушить его, то хотя бы красиво сдохну в попытке сделать это вместе с другими, такими же, как и я...” Как конкретно это будет, я не представлял, но по опыту своей прошлой жизни знал, что ищущему судьба всегда предоставляет возможность, без возможности я не останусь» (36).

Духовный кризис, который Эдичка преодолеть не в силах, вносит противоречия в образы главных героев. «Елена Прекрасная» символизирует идеал любви: «...Эдичка как же, любивший ее, ведь он с тончайшими чувствами, с болезненной реакцией на мир, он, перерезавший себе три раза вены от восторга перед этим миром, он, пылкий и сумасшедший, обвенчанный с ней в церкви, вырвавший ее у мира, искавший ее столько лет и до сих пор убежденный, что это была она, да, она, единственная только нужная, как же с ним, с Эдичкой быть? Написавший о ней стихи и поэмы, никогда ею не понятый Эдичка, что он?» (139) – в то время как Елена-«блудница» выступает разрушительным началом и апофеозом духовно-нравственной ущербности: «Она создала схему своей жизни, в которой я был только этапом, она считала, раз она прошла и оставила Виктора, ее бывшего мужа, позади, потому что выросла из него, то со мной будет то же самое» (138). Образ Эдички тоже строится на оппозициях. С одной стороны, он агрессивен и стремится доказать себе и другим «уникальность и избранность»⁸⁷⁵: «...я принципиально лишился

⁸⁷⁵ Зуева А.Р. Новое восприятие образа «маленького человека» в творчестве Э. Лимонова // Русская литература в контексте мирового литературного процесса: сборник материалов конференции (12 апреля 2023 г.) / под ред. А.А. Максименко. Луганск: ЛГПУ, 2023. С. 44.

инстинкта самосохранения, вообще никого и ничего в этом мире не боялся, потому что был готов умереть в любой момент» (85). С другой – антигерой демонстрирует уязвимость и слабость: «Посмотри на меня, я одинок, я на самом дне этого общества сейчас, да какой на дне, просто вне общества, вне людей. <...>. Мне нужен заботливый друг, который бы помог мне вернуться в мир, человек, который любил бы меня. Я устал, обо мне никто давно не беспокоится, я хочу внимания, и чтоб меня любили, со мной возились» (54).

Описанные типы поведения главных героев используются рассказчиком на разных уровнях: в отношении «власть имущих» антигерой проявляет агрессию, отождествляя их с образом Елены-распутницы и развратным миром, а к тем, кто нуждается в защите или так же, как Эдичка, находится «на дне» жизни, проявляет сочувствие и симпатию: «Он был последний человек в этом мире, мой Джонни, а я был его дружок. Я сразу понял, что он последний человек. Другой на моем месте ушел бы, <...> но не я. Я считал, что я должен ходить с ним везде по его странным делам, ждать его и быть этому последнему человеку, подонку, одетому в грязные тряпки, другом» (172). Первая модель поведения имеет человекоборческие мотивы («Я простил ей измену Эдичке, но не прощу ей измены герою» (140)), а вторая ведет антигероя к покаянию, освобождая его в итоге от власти Елены и прошлого.

Заметим, что попытки избавиться от любви к Елене герой осуществляет не через стремление к «духовному прорыву», как это встречалось в литературе ранее, а за счет «телоцентричности»⁸⁷⁶. Продолжая традицию человекоборческих исповедей Достоевского, Лимонов усиливает антиэстетический эффект поступков антигероя грубым натурализмом случайных любовных связей Эдички. Парадоксален символический смысл раскрытия его телесности. С одной стороны, при описании любовных сцен устраняется духовная составляющая, наблюдается «абсолютный разрыв тела и души», который исключает идею духовности и эстетизации телесной

⁸⁷⁶ Романов И.А. Телоцентричность как доминанта в современной русской литературе // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. № 10. С. 210.

любви⁸⁷⁷. С другой – в телесности антигероя заключены редуцированные покаянные тона. Откровенные сцены, которые он описывает, – свидетельство не нравственного распада личности, а метафорический образ, необходимый, чтобы читатель увидел, «на какое дно опустился герой», любящий и одинокий⁸⁷⁸.

Осознавая греховность и неправильность своего прошлого, Эдичка «отказывается от собственной сущности» и старается «хотя бы на время возродиться в облике Елены»⁸⁷⁹, чтобы погрузиться в реальность другого, не ограниченную самостью антигероя. Возможностью поставить себя на место Елены и, поняв ее, вернуться в мир, соединиться с ним антигерою помогают перверсные формы любви: «Я вел себя сейчас в точности так же, как вела себя моя жена, когда я <...> ее. Я поймал себя на этом ощущении, и мне подумалось: “Так вот какая она, так вот какие они!”, и ликование прошло по моему телу» (93). Эдичка изменяет своей природе и совершает таким способом символическое самоубийство (подобно антигерою набоковского «Соглядатая»), освобождаясь от роли брошенного мужа: «И хотя в глубине души я знал, что я не совсем свободен в этой жизни, что до абсолютной свободы мне еще довольно далеко, но все же шаг и какой огромный по этому пути был мною сделан» (94).

Многочисленные любовные эпизоды служат «“материальным проводником” духовной раздробленности героя»⁸⁸⁰. Через отношения с Кэрл, Соней, Розанн и другими Эдичка надеется обрести духовную целостность и свободу: «Я нашел любовь – Елену, но она своей дикой волей к разрушению, невинная и виновная, разрушила все, что я построил. Ей так полагается – разрушать, она никогда ничего не построила, только разрушала. Сейчас, за неимением объекта, она разрушает себя. *Теперь я ищу снова, как странно, но*

⁸⁷⁷ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 691.

⁸⁷⁸ Епифанцев Д. Здравствуй, Лолита! Это я – Эдичка [Электронный ресурс] // Год литературы. 2021. Режим доступа: <https://godliterature.ru/articles/2021/06/04/zdravstvuj-lolita-eto-ia-edichka> (дата обращения: 15.01.2025).

⁸⁷⁹ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 693.

⁸⁸⁰ Там же. С. 691.

у меня, может быть, есть силы на еще одну любовь» (курсив наш – О.К.) (188). Откровенные сцены – готовность героя к моральному суду читателя, предельная обнаженность не только тела, но и души. «Телесное единение» с окружающими способствует духовному сближению героя и мира.

Бесконечные Другие, окружающие антигероя, образуют «единую аксиологическую парадигму», в рамках которой герой под наблюдением автора «выстраивает свою идентичность»⁸⁸¹. Но умиротворение, которое антигерой обретает после случайных любовных связей, временно. Отношения с другими являются «точками сбора» субъекта исповеди. Чувства, испытываемые антигероем, – «бледная тень настоящей любви, которую Эдичка имел, но навсегда утратил»⁸⁸²: «Боже! Я опять обратил внимание на ее [Сони. – О.К.] верхнюю губу. “Не смей ее презирать! – сказал мне кто-то на ухо, – ты должен любить всех, кому плохо, всех закомплексованных и несчастных, всех...” Но что я мог поделать – я смотрел на ее губу и видел точно такую же губу моего соседа Толика, мальчика, с которым мы вместе учились в одной школе. Бедняжка, он был горбатенький и недоразвитый, отец его был алкоголик. “Прекрати, сволочь! – сказал голос, – как тебе не стыдно, *ты сам грязь, а она добрая и хорошая!*” (курсив наш – О.К.)» (125).

Благодаря случайным связям и скрытым в них покаянным мотивам антигерой обретает новую духовность, освобождаясь от власти прошлого. Очередные отношения символизируют для Эдички свободу собственной телесной сущности. Герой утверждает «справедливость невозможности осуждения другого из-за сознания собственной греховности»⁸⁸³ по отношению к Елене. Именно «христианское непротивление злу и всепрощение»⁸⁸⁴ приводят героя к духовному освобождению. Примирение с трагизмом любви выражается в комических характеристиках образа возлюбленной в последней

⁸⁸¹ Демидова О.Р. Автобиографическая сага Эдуарда Лимонова: исповедь Супермена // Феминность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 458.

⁸⁸² Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 38.

⁸⁸³ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 681.

⁸⁸⁴ Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 21.

главе «Новая Елена» («недодушенная девочка» (268), «эксцентричная особа» (273), «Настасья Филипповна» (там же) и т.д.). Сочувствие к возлюбленной, «Новой Елене», незаметно для самого героя, но «ощутимо для читателя» освобождают Эдичку от уз прошлого⁸⁸⁵: «Относись к Елене, Эдичка, как Христос относился к Марии Магдалине и всем грешницам, нет, лучше относись. Прощай ей и блуд сегодняшней, и ее приключения. Ну что ж, она такая, – убеждал я себя. – Раз ты любишь ее – любовь выше личной обиды. Она неразумная и злая, и несчастная. Но ты же считаешь, что ты разумный и добрый – люби ее, не презирай. Смотри за ее жизнью, она не хочет – не лезь в ее жизнь, но когда можно и нужно – помогай. Помогай и не жди ничего взамен – не требуй ее возврата к тебе за то, что ты сможешь сделать. Любовь не требует благодарности и удовлетворения. Любовь сама – удовлетворение» (266). (Ср. с упоминавшейся нами в теоретической части исповедью ерофеевского Венички: «Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость <...>. Жалость и любовь к миру – едины. Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву. И ко плоду всякого чрева – жалость»⁸⁸⁶).

Если в антиисповедях Набокова и романе Нарокова «Мнимые величины» основу развития действия составляет конфликт этического и эстетического, который одним героям (ненадежным рассказчикам) не удастся разрешить, а другими (нароковским героем) он преодолевается, то в случае с текстом Лимонова сюжетная ситуация обретает иной смысл. Профанация собственного образа, максимальное снижение этических норм (эстетическое в антиисповеди) приводят Эдичку к духовному возвышению (этическое): «Трагизм создается этим максимальным расхождением внутренней сущности человека и внешней формы, явленной им в неадекватном поступке. Оно свидетельствует или о бахтинской *“неадекватности”* человека его *“судьбе”*,

⁸⁸⁵ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 680.

⁸⁸⁶ Ерофеев В.В. Москва – Петушки // Ерофеев В.В. Записки психопата; Москва – Петушки. М.: Вагриус, 2000. С. 192.

или об окончательном отпадении героя от мира...»⁸⁸⁷ Этическое и эстетическое не вступают в явный или скрытый конфликт, как в других рассмотренных нами художественных исповедях, а напротив, сходятся и приближают героя к осознанию самого себя в идее любви, помогая ему освободиться от прошлого. Выйдя за пределы трагического самоощущения, Эдичка понимает, что любовь недоступна его бывшей жене: «Я вспомнил ее слова: “Ты ничтожество!”, – сказанные мне в феврале по телефону. “Нет в моем сердце злобы!” – сказал я себе для успокоения. “Как Христос Марию Магдалину!” – продолжал я про себя. Помогло. И вдруг меня осенило: “Господи, да она не знает, что нужно делать со всеми нами, с людьми, с Витечками, с Эдичками, Жанамии... Употребить в сексе, взять деньги, сделать, чтобы мы повели в ресторан. Вот все, что можно с нами делать. Она невинна как дитя, ибо не знает, как еще можно применить нас. Ее не научили. В остальном мы ей мешаем. Она мечтала, когда жила с Виктором, мечтала со мной, мечтает сейчас. Ей все равно, кто с ней. Она не видит. Мне от этого открытия стало страшно.

Она и любви не знает. Не знает, что можно кого-то любить, жалеть, спасать, из тюрьмы вырывать, из болезни, по голове погладить, горло в шарф укутать, или как в евангелии – ноги вымыть и волосами своими высушить. О любви – Божеском даре человеку – ей никто не сказал. Книжки читая, она это пропускала. Скотская любовь ей доступна, чего тут хитрого. Она думает, это все. <...>.

В этом мире многие, как она, несчастны, но только по причине неумения любить, любить другое существо. Бедные вы, бедные! Распадающийся Эдичка все же был счастлив, в нем, в больном, есть Любовь, позавидуйте ему, господа!”» (курсив наш – О.К.) (279–280). Эдичка не обвиняет Елену, не отождествляет ее с враждебным миром, как делал это раньше, а сочувствует ей: «...мне стало до слез жалко мою девочку. Когда она это писала, очевидно,

⁸⁸⁷ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 220.

в Милане? Бедное существо, тебе плохо оттого, что не знаешь ты о существовании любви. Несчастливая моя, сделавшая несчастным меня, разве я виню тебя! Виноват отвратительный безлюбый мир, а не ты» (284).

Выход героя в новое духовное пространство вследствие освобождения его от власти Елены и прошлого оказывается финалом художественной исповеди. Вместе с преображением Эдички меняется читательское восприятие антигероя: оно строится как переход «от неприятия к сочувствию, как втягивание читателя в сферу переживаний героя, управление этой читательской эмпатией»⁸⁸⁸. Как и в случае с набоковскими антиисповедями, читатель Лимонова «испытывает наплыв противоречащих одна другой эмоций, но эта читательская субъективность оказывается не только провоцируемой художественным текстом, но и выстраиваемой или структурируемой им»⁸⁸⁹. Злоключения антигероя не оставляют читателя равнодушным вне зависимости от характера чувств, вызванных антигероем, и лишают читательский взгляд объективности с точки зрения целого как завершенного процесса духовных поисков героя: «Я говорю “был”, но это то же самое, что “есть”. *Этот период не кончился, я в нем, в этом периоде и в настоящее время* (курсив наш – О.К.). Этот период моей жизни характеризуется одной моей бессознательной новой привычкой, одним совершенно бессознательным выражением. Часто, находясь у себя в комнате или идя ночью по улице, я ловил себя на том, что со злостью произношу одну и ту же фразу, иногда вслух, порой про себя или шепотом: “Идите вы все <...>!” Хорошо звучит, а? “Идите вы все <...>!” Хорошо. Очень хорошо. Это относится к миру. А что сказали бы вы в моей шкуре, а?» (204). Принципиально важно, что в художественной исповеди, в отличие от автобиографии, читатель обязательно выступает как объект завоевания, а момент исповеди, то есть настоящее – как момент осмысления заблуждений прошлого и освобождения от их власти.

⁸⁸⁸ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 694-695.

⁸⁸⁹ Там же. С. 679.

Итак, в романе Лимонова присутствуют как формальные, так и содержательные признаки, отличающие художественную исповедь. При этом данный текст не только отсылает к литературной традиции, но и трансформирует исповедальное высказывание. Событие любви меняет привычную коммуникативную рамку исповеди: ее усложняет второй субъект (возлюбленная Елена), которого читатель оценивает через призму личного повествования героя. История другого включается в сюжетное развитие исповеди и угрожает нарушить целостность самосочинения антигероя. Не в силах самостоятельно справиться с событием любви, антигерой переносит личную трагедию на конфликт со всем миром, в котором «наличной, актуальной сюжетной реальности» противопоставлена «виртуальная реальность мечты как проекции сознания субъекта на мир»⁸⁹⁰: «Любовь людей друг к другу нужна, чтоб жили мы все, любимые другими, и чтоб покой и счастье в душе. А любовь придет в мир, если будут уничтожены причины нелюбви. Не будет тогда страшных Елен, потому что Эдички ничего не будут ждать от Елен, природа Эдичек будет другая, и Елен другая, и никто не сможет купить любую Елену, потому что не на что будет покупать, материальных преимуществ у одних людей перед другими не будет...» (159). Преодолеть посягательства другого на покаянную исповедь антигероя помогает позиция читателя, который воспринимает «правду» Елены через призму Эдички, то есть становится объектом завоевания симпатии со стороны антигероя. Читательское сочувствие помогает Эдичке возвыситься над объектом любви и преодолеть личную трагедию.

Вместе с тем преодолеть событие любви, служащее катализатором развития действия, Эдичке помогает *телесность*. В литературной исповедальной традиции XIX века духовное возвышение героя вытесняло телесный аспект, а «свобода от чувственного» воплощала нравственную чистоту и этическую высоту героя. У Лимонова же телесность – «утверждение

⁸⁹⁰ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 219.

свободы» и «доказательство духовной свободы» субъекта исповеди⁸⁹¹. Данный прием свидетельствует не только о споре с литературной традицией, но также о трансформации культурной реальности: сложное взаимодействие тела и души становится предметом исследования автора в исповеди антигероя.

Если в христианстве (напомним, что исповедь как явление получила развитие именно в религии христианства) тело и дух рассматриваются как дихотомия высшего (приближающего к духу, то есть к Богу) и низшего («мешающего этому возвышению») в человеке, а в принципе аскетизма противостояние телесного и духовного достигает абсолютной непримиримости⁸⁹², то в культуре постмодернизма значение тела переосмысливается. Для определения взаимосвязи телесного и духовного в трансформированном варианте художественного признания обозначим основные этапы эволюции традиционного понимания тела и духа в религии и культуре. Наряду с принципом аскетизма в христианстве и его ортодоксальной позицией о телесности как о низменности, греховности, в христианской традиции существовало понятие надприродного статуса тела, которое признавалось божественным творением (данной позиции придерживались, например, Тертуллиан и Августин⁸⁹³). В то же время за пределами религиозного мышления в эпоху Ренессанса Бахтин увидел равноправие телесного и духовного (например, в образе гротескного тела⁸⁹⁴, которое в постмодернизме получило обозначение «тело-без-органов»)⁸⁹⁵. Противоположностью доктрины деления «верха» и «низа» становится культура карнавала, которая не только акцентирует внимание на телесности человека, гиперболизируя ее, но вносит в ее рассмотрение эстетический компонент. В эпоху Просвещения утверждается «приоритет естественного, природного, телесно-чувственного в человеке над социальным, культурным,

⁸⁹¹ Там же. С. 221.

⁸⁹² Быховская И.М. Homo somaticus: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 65.

⁸⁹³ Там же. С. 27.

⁸⁹⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.

⁸⁹⁵ Подорога В.А. Тело-без-органов // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 29.

приобретенным»⁸⁹⁶. «Исповедь» Руссо, одного из самых ярких писателей и философов данной эпохи, не только воспроизводит сокровенные чувства и мысли автора, но и содержит подробное описание его телесных ощущений и сексуального опыта: «Чего стоят мне подобные признания, можно судить по тому, что в течение всей моей жизни меня не раз увлекало безумие страсти возле тех, кого я любил, лишая меня способности видеть и слышать, пронизывая все мое тело судорожным трепетом возбуждения, но никогда не мог я отважиться признаться в моем безумии, не мог даже в самых интимных отношениях умолять о единственной милости, которой мне недоставало»⁸⁹⁷.

Однако постепенно в сознании европейской культуры акцент все же «более явственно смещался на дуалистическое “расчленение” человека»⁸⁹⁸. В отечественной науке о литературе вопрос о социокультурном смысле телесности поднимался Бахтиным. По словам исследователя, изучение художественного творчества должно включать «проблему тела как ценности» по отношению к субъекту⁸⁹⁹. Бахтин вводит понятия «внутреннее тело» (для обозначения «моего тела» как «совокупности внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего центра») и «внешнее тело», которое «объединено и оформлено познавательными, этическими и эстетическими категориями, совокупностью зрительных и осязаемых моментов (с одной стороны, для обозначения собственного внешнего (и поэтому фрагментарного) облика, а с другой – для обозначения “тела другого”)»⁹⁰⁰. Данное деление демонстрирует, что тело «нуждается в другом, его признании»⁹⁰¹. Иначе говоря, ценность тела проявляется в совокупном отношении к своему «внутреннему телу» и к «внешнему телу» (телу для другого и телу другого): «Только в так воспринятой жизни, в категории *другого* мое тело может стать эстетически

⁸⁹⁶ Быховская И.М. Номо somatikos: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 43.

⁸⁹⁷ Руссо Ж.-Ж. Исповедь / в пер. Д.А. Горбова и М.Н. Розанова // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1961. С. 21.

⁸⁹⁸ Быховская И.М. Номо somatikos: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 70.

⁸⁹⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 47.

⁹⁰⁰ Там же. С. 48, 51.

⁹⁰¹ Там же. С. 51.

значимым, но не в контексте моей жизни для меня самого, не в контексте моего самосознания»⁹⁰².

Концепция «внешнего тела» воплощается в «преображении тела в божестве как другом для него» и объясняет связь телесного и духовного в явлении исповеди⁹⁰³. Идея покаяния подразумевает, что человек может каяться «изнутри»⁹⁰⁴, но «миловать» и отпускать грехи может только другой (Абсолютный другой/Наадресат). Однако в богоборческих исповедях у антигероя нет «восприятия себя как другого»⁹⁰⁵, что приводит к тому, что его «отражение в другом» становится двойником героя и «замутняет его чистоту и отклоняет от прямого ценностного отношения к себе самому»⁹⁰⁶: «внутреннему телу» противостоит «оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело»⁹⁰⁷ (вспомним героев Достоевского и Набокова). Так, во внешности Ставрогина Достоевский «развивает тему трагического зияния между телом и духом, которое как будто удваивает человека»⁹⁰⁸. Маска Ставрогина – симулякр, знак, у которого нет означаемого, что лишает героя возможности исповедаться: бесконечные двойники, то есть «отражения в другом» разрывают связь между «внутренним» и «внешним» телом. Кроме того, идея диалогичности тела воспроизводится в позднем творчестве Л.Н. Толстого. Вспомним рассмотренную нами ранее «Крейцерову сонату». Телесность в данной исповеди – способ воссоединения с другим. Так, Позднышев видит наконец в своей жене человека только во время ее убийства. Писатель указывает на важную роль касания тела как способа познания другого, который позднее будет предметом исследования феноменологии⁹⁰⁹.

⁹⁰² Там же. С. 58–59.

⁹⁰³ Там же. С. 56.

⁹⁰⁴ Там же. С. 57.

⁹⁰⁵ Там же. С. 59.

⁹⁰⁶ Там же.

⁹⁰⁷ Там же.

⁹⁰⁸ Марцева А.В. Дискурс телесности и «аргументы» тела в творчестве Ф.М. Достоевского // Философская мысль. 2023. № 12. С. 144.

⁹⁰⁹ Нанси Ж.-Л. *Corpus* / пер. с фр. Е. Петровской и Е. Гальцовой. М.: Ad Marginem, 1999. С. 9.

В XX веке концепция «феноменологического тела» (тела, которое является «универсальным мерилем» для означивания мира и его познания⁹¹⁰), разработанная М. Мерло-Понти, способствовала преодолению противопоставленности духовного телесному. Тело стало рассматриваться не только как способ физического существования человека, но и как воплощение его бытия: «Мир и есть то, что мы воспринимаем»⁹¹¹. Об этом же писал Ж.-Л. Нанси, рассматривая тело в качестве способа познания мира: «...других я познаю всегда в качестве тел. Другой – это тело, потому что только тело и есть другой»⁹¹². Так, именно тело (новый опыт) помогает Эдичке «отстраниться от самого себя»⁹¹³ и травматичного события любви путем познания другого через тело (вспомним стремление Эдички физически почувствовать себя Еленой, после чего герой познает и духовную суть бывшей жены). Таким образом, парадоксальный синтез телесного и духовного помогает антигерою освободиться от события любви.

Обладая «духовной энергией для постижения мира», Эдичка отказывается предпринимать попытки «к духовному встраиванию в мир, сохраняя в то же время позицию непримиримости»⁹¹⁴. Если у Достоевского трагедия мира рассматривается как богоборческий бунт против несовершенного замысла Творца (Иван Карамазов) и снимает ответственность с отдельной личности, вступившей с ним в противостояние, то у Лимонова антигерой отказывается не только от готовых форм существования мира, но и от возможности его переустройства.

Пространство исповеди ограничивается балконом отеля «Винслоу», где оказывается запертым антигерой. Кольцевая композиция встраивает в картину художественного мира антигероя «скрытые мотивы покаяния через образ

⁹¹⁰ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента, 1999. С. 302.

⁹¹¹ Там же. С. 16.

⁹¹² Нанси Ж.-Л. *Corpus* / пер. с фр. Е. Петровской и Е. Гальцовой. М.: Ad Marginem, 1999. С. 55.

⁹¹³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента, 1999. С. 218.

⁹¹⁴ Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. С. 691.

возвращения блудного сына»⁹¹⁵. Возвращение Эдички в эпилоге на балкон отеля – в пространство, где началось повествование, – композиционно закрепляет его непримиримость с миром: «Я сижу на своем балкончике на облупленном стуле при сонном свете октябрьского солнца и рассматриваю уже старый летний журнал, я выудил его в мусорном баке и принес к себе в номер для практики английского языка. Вот они, те, кто вел себя примерно в этом мире, его отличники и хорошие ученики. Вот они, те, кто заработал свои деньги. Он, усевшись упитанной жопой на край бассейна – бассейн отливает голубым. Она, худая, с лошадиным слегда, по моде, лицом, в купальнике, держит в руке стакан кампари. Его стакан стоит рядом с ним на краю бассейна» (288). Интенсивность переживания чувств служит оправданием поступков антигероя, а «отрицание мира становится в финале абсолютным»⁹¹⁶: «Все потерявший, но <...> не сдавшийся, я сижу на балконе и смотрю вниз. Сегодня суббота, на улицах пусто. Я смотрю на улицы и не спешу. У меня много времени впереди. Что со мной будет конкретно? Завтра, послезавтра, через год? Кто знает! Велик Нью-Йорк, длинны его улицы, всякие есть в Нью-Йорке дома и квартиры. Кого я встречу, что впереди – неизвестно. <...>. Ведь я парень, который готов на все. И я постараюсь им что-то дать. Свой подвиг. Свою бессмысленную смерть. Да что там постараюсь! Я старался тридцать лет. Дам. На глаза мои от волнения навертываются слезы, как всегда от волнения, и я уже не вижу Мэдисон внизу. Она расплывается.

– Я <...> вас всех, <...> – говорю я и вытираю слезы кулаком. Может быть, я адресую эти слова билдингам вокруг. Я не знаю.

– Я <...> вас всех, <...>! Идите вы все <...>! – шепчу я» (292).

Символический смысл исповеди «Это я – Эдичка» – в проживаемом героем отчаянии, которое не может быть преодолено, поскольку его истинная трагедия не только в преодоленном событии любви, но и в непримиримом противоборстве с миром, а также в разрушенной самооценности жизни: «Жизнь

⁹¹⁵ Там же. С. 711

⁹¹⁶ Там же. С. 710.

сама по себе – бессмысленный процесс. Поэтому я всегда искал высокое занятие себе в жизни. Я хотел самоотверженно любить, с собой мне всегда было скучно. Я любил, как вижу сейчас, – необычайно, сильно и страшно, но оказалось, что я хотел ответной любви. Это уже нехорошо, когда хочешь чего-то взамен» (291).

Духовное преображение (отпущение грехов в христианской исповеди) не становится целью Эдички. Он, как и антигерой Достоевского в «Записках из подполья», остается на духовной стадии грешника. В то время как ненадежные рассказчики Набокова терпят поражение в литературной игре с автором и читателем, обрекая себя на вечные муки, а большевик Семенов-Любкин в «Мнимых величинах» Нарокова раскаивается и обретает истинные нравственные ориентиры, антигерой Лимонова проходит мучительный путь грешника в событии любви, но осознанно отказывается от дальнейшего противостояния с миром, не выдержав интенсивности духовного напряжения, и возвращается к парадоксальному существованию, «феномену духовной смерти»⁹¹⁷.

⁹¹⁷ Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 220.

ВЫВОДЫ ПО ПРАКТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ

Традиция художественной исповеди XIX века, идущая прежде всего от Достоевского, в литературе русского зарубежья представлена трансформированными литературными признаниями, сочетающими в себе стилизацию, цитацию, пародирование и поиск новых художественных форм.

Рассмотренные нами произведения демонстрируют разные типы существования художественной исповеди. Повесть «Соглядатай» и роман «Отчаяние» Набокова представляют собой антиисповеди *как самостоятельные произведения* (ср. с «Записками из подполья»). Так же, как подпольному герою, антигероям Набокова присущи лжепокаянные мотивы, «театрализация» внутренней жизни, агрессия, редуцированные покаянные тона. В основе антиисповеди – конфликт этического и эстетического, который не может быть преодолен.

Традиционная трехчастная коммуникативная структура художественной исповеди – Нададресат (автор), кающийся (герой/антигерой) и читатель (исповедник) – трансформируется в зависимости от типа исповеди и творческих задач автора. Эксперименты с новыми формами литературных признаний в прозе русского зарубежья связаны в первую очередь с изменениями привычной повествовательной организации покаянного текста. Набоков вводит фигуру ненадежного антигероя-рассказчика, который задает двойную адресацию. Запутывая читателя, антигерой стремится занять место автора и утвердить свою лжеисповедь, в то время как Абсолютный адресат (автор) оставляет читателям подсказки и раскрывает замысел ненадежного рассказчика, внося в пространство художественной исповеди объективную самокритику антигероя. Объектом завоевания ненадежного рассказчика становится читатель (мирской судья, исповедник), чья позиция неустойчива в данной коммуникативной структуре: эксплицитный (профанный) читатель противопоставлен имплицитному читателю, занимающему позицию субъекта сотворческой деятельности и принимающему позицию автора.

В «Мнимых величинах» Нарокова реализуется *исповедальный монолог* – одна из распространенных форм литературных признаний в романах с третьеличным повествованием. Как и в исповедальных высказываниях в «Братьях Карамазовых», исповедальный монолог у Нарокова – это слияние «слова о себе» и «слова о мире». Иначе говоря, признания героя неразрывно связаны с его идеей, без нее он не мыслится автором. Однако в отличие от героев-идеологов Достоевского Семенов-Любкин в конце романа освобождается от власти мнимой идеологической правоты большевизма и возрождается к *чистой* (не богоборческой и человекоборческой) *исповеди*. Покаяние становится возможным, с одной стороны, благодаря не ложным двойникам-исповедникам (Супрунов), но нравственно чистым духовникам (Евфалия Григорьевна), а с другой – благодаря реализации фигуры высшего адресата на сюжетном уровне романа (обличение автором мнимых идей чекиста при помощи сюжетной критики и образов персонажей). Подобно Мите Карамазову, Семенов-Любкин преодолевает внутренний конфликт и обретает нравственную чистоту, проходя путь от чекиста до жертвы большевистского режима, с помощью исповеди, которая становится «тематическим узлом» этического и эстетического. Новаторство Нарокова заключается в использовании исповедального монолога не только для иллюстрации внутреннего мира героя, но и для отражения внешней действительности – поглощения всего общества идеей «большевизма». На уровне повествовательной организации текста «расколовшийся» образ кающегося (чекиста Семенова-Любкина) автор проецирует на других героев – внешнего двойника Супрунова, персонажей, заключенных в камере смертников, а также Варискина, задержанного по ложному обвинению.

Данный прием расширяет зону присутствия Нададресата (он не просто слышит признание героя и прощает его, но «спасает») и трансформирует коммуникативную организацию исповедального высказывания. Преодоление внутреннего конфликта разрешает также конфликт этического и эстетического.

Лимонов продолжает традицию антиисповедей Достоевского и Набокова в тексте «Это я – Эдичка». Однако, если автор «Соглядатая» и «Отчаяния» полемизировал с «парижской нотой» и господством «человеческого документа» в период первой волны русской эмиграции, то Лимонов использует конструктивный принцип псевдодокументализма, который маскируется под автобиографическое эстетически незавершенное высказывание для создания выгодного ненадежному хладнокровному автору образа антигероя Эдички. С классической антиисповедью произведение объединяют эпатажное поведение героя, пародийные мотивы. Трансформацию исповедального высказывания создает «событие любви», за счет которого коммуникативная рамка исповеди усложняется. Кроме автора, героя и читателя появляется четвертый участник – ценностный Другой (возлюбленная антигероя) в качестве второго субъекта исповеди, которого также призваны судить автор и читатель. Развитию сюжета исповеди способствует стремление Эдички понять мотивацию поступков его возлюбленной Елены и освободиться от прошлого, реализованного в событии любви и проживаемого антигероем как момент настоящего. На протяжении всего текста Эдичка борется со вторым субъектом исповеди – Еленой – за влияние читателя, но, будучи во власти Елены, антигерой не в силах завоевать его расположение. Поскольку покаянные тона редуцированы, попытки духовно очиститься и избавиться от власти возлюбленной антигерой осуществляет посредством телоцентричности, а не раскаяния, как, например, герои Достоевского и Нарокова. Совершая символическое самоубийство (подобно набоковскому Смурову) и изменяя своей природе, Эдичка обнажает и тело, и душу, чтобы, с одной стороны, продемонстрировать свою готовность к моральному суду читателя и вызвать у последнего сочувствие, а с другой – сблизиться с враждебным миром, понять его через телесную свободу, поставив себя на место Елены. Случайные связи возвращают героя в мир и парадоксальным образом даруют ему отпущение: скрытые христианские мотивы (этическое) грубых сцен (эстетическое) приводят к духовному

освобождению от события любви. Таким образом, у Лимонова наблюдается синтез этического и эстетического, а не их противостояние, как у Набокова и Нарокова. Однако лимоновский антигерой, преодолев личную трагедию любви, не стремится к духовному преображению и отказывается от дальнейшего противостояния с миром. Если ненадежные рассказчики Набокова борются и терпят поражение в тонкой повествовательной игре автора, чем обрекают себя на вечные скитания в зеркальных отражениях других, а герой Нарокова преодолевает конфликт этического и эстетического, возрождаясь к новой жизни, то Эдичка, освобождаясь от события любви, осознанно отказывается от дальнейшей борьбы с окружающей реальностью, оставаясь запертым на своем балконе.

В основе рассмотренных нами текстов – заимствованный авторами у Достоевского мотив двойничества, благодаря которому (анти)герои стремятся пересочинить свою жизнь. В «Соглядатае» после мнимого самоубийства антигероя повествовательная организация текста трансформируется: появляется другая версия рассказчика (герой Смуров), за которым наблюдает двойник, а повествование становится третьеличным. В «Отчаянии» Герман Карлович планирует убийство своего мнимого двойника Феликса, который, по мнению антигероя, поможет ему начать новую жизнь. Удвоение, обращение к двойнику – последний шанс «предотвратить распад личности за счет двойника, на которого перекладывается вина за неудачу жизни»⁹¹⁸. Главная цель антигероев Набокова – утвердить себя как Другого. У Нарокова образы чекистов, следователей, заключенных являются проекциями Семенова-Любкина, который преодолевает мнимую идеологическую правоту большевизма по мере развенчания второстепенных героев. Иными словами, «персонажи наделяются качеством существования лишь в результате психомиметического удвоения»⁹¹⁹. Эдичка Лимонова, в свою очередь, стремясь избавиться от власти события любви, вступает в случайные связи с

⁹¹⁸ Подорога В.А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. М.: Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006. С. 492.

⁹¹⁹ Там же. С. 501.

многочисленными другими, возрождается в образе возлюбленной, становится ее «внутренним телом»⁹²⁰. Только так он способен познать духовную суть Елены, простить ее и обрести свободу.

Итак, поиск собственного «Я» в рассмотренных исповедях осуществляется в отражениях других сознаний: «Мое присутствие-в-мире обусловлено существованием зеркального двойника»⁹²¹. Так же, как и подпольный герой «смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний»⁹²², набоковские антигерои не могут противостоять окружающему миру, поскольку не способны видеть себя как другого, и, не в силах утвердить свое «Я», обречены автором на вечные скитания в множестве зеркальных отражений-двойников, «отклоняющих от прямого ценностного отношения к себе самому»⁹²³. Герой Нарокова освобождается от мнимых идей при помощи сюжетной критики: многочисленные сценарии персонажей, которых «съедает» идея, открывают ему глаза. Эдичка Лимонова преодолевает событие любви, отдаваясь телесной свободе и примеряя на себя роль Елены (духовное и телесное в культуре постмодернизма не вступают в противостояние, а напротив, образуют синтез).

Таким образом, традиция художественной исповеди Достоевского, воплощенная и трансформированная в прозе русского зарубежья, используется авторами для решения разных творческих задач. Набоков оспаривает доминирование «человеческого документа» в литературе первой волны эмиграции, Нароков обращается к покаянным текстам для критики эпохи «Большого террора», что отражает идейные установки авторов второй волны, а Лимонов реализует принцип псевдодокументализма для конструирования скандального мифа о писателе – эмигранте третьей волны.

⁹²⁰ В понимании М.М. Бахтина.

⁹²¹ Подорога В.А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. М.: Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006. С. 480.

⁹²² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 31.

⁹²³ Там же. С. 59.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная исповедь характеризуется «всепроникаемостью», вследствие чего сопротивляется теоретическому осмыслению и жанровому определению. Изучение истоков ее возникновения позволило сделать вывод, что литературная исповедь выступает «изнанкой» исповеди христианской. Внутреннее проговаривание и осознание грехов, символическое значение духовного очищения и раскаяния обеспечили появление светской и затем литературной исповеди. При этом светская исповедь – более широкое понятие, куда входят и устная исповедь, которая употребляется в бытовом значении для обозначения предельной откровенности (например, в интервью); и письменная исповедь (данная форма исключает ритуальный характер, поскольку записанное на бумаге слово лишается сакрального смысла), к которой относятся автобиографические исповеди (эгодокументы), а также литературные исповеди. В то время как целью религиозного ритуала является отпущение грехов исповедником и высшим нравственным адресатом, литературная исповедь подразумевает обращение к человеческому суду и характеризуется подробным описанием внутреннего мира, мотивов, побуждений, состояний, которые сподвигли исповедующегося на совершение греха. Если выстроить иерархию трансформаций исповеди как культурного явления, то на первом уровне будут располагаться религиозная и светская устная исповеди, на втором – письменная исповедь в виде «жизненного», эстетически незавершенного текста, а на третьем – собственно художественная исповедь.

Различение исповеди и исповедальности, автобиографической исповеди, других эгодокументов и художественного признания, определение наджанрового статуса литературных покаянных текстов, их форм – таковы основные теоретические проблемы проведенного диссертационного исследования, пути решения которых мы обозначили, опираясь главным образом на эстетику словесного творчества М.М. Бахтина и жанровую концепцию Ж.-М. Шеффера.

Показано, что исповедальность – метажанровое явление, которое характерно как для художественной, так и для документальной литературы. Оно подразумевает установку на искренность, откровенность, однако, в отличие от художественной исповеди, не обладает ее формально-содержательными особенностями. Тем временем литературная исповедь, подобно другим художественным произведениям, эстетически завершена. Фикциональная природа исповеди обеспечивается «трансгредиентными» моментами (сюжетом, предметным миром), а также коммуникативной рамкой: наличием трехчастной (и четырехчастной – преимущественно в текстах с третьеличным повествованием) структурой – наличием кающегося (героя/антигероя), исповедника (читателя/героя 2), высшего адресата (автора/имплицитного читателя). Читатель привносит свою ценностную позицию по отношению к автору и герою, из-за чего становится объектом их борьбы, завоевания и, как следствие, неотъемлемой фигурой текста. Если эстетическая завершенность позволяет провести границу между эгодокументальными и художественными текстами, то идентифицировать собственно литературную исповедь в ряду других фикциональных произведений можно посредством обращения к ее содержанию. Вместе с тем предложенный нами алгоритм определения художественной исповеди на основе теории Шеффера доказал, что разные жанровые номинации относятся к разным коммуникативным уровням того или иного текста, а потому опираться исключительно на формально-содержательные особенности произведения при его отнесении к художественной исповеди непродуктивно.

Будучи особым актом коммуникации, художественная исповедь может рассматриваться на пяти уровнях: высказывания (игровой, фикциональный характер и наличие вымышленного субъекта), адресации (установка на имплицитного читателя как подразумеваемого другого и высшего нравственного адресата), функции (отношение к прошлому как к моменту настоящего, желание/необходимость выговориться, сознательное намерение признаться в содеянном, покаянные тона или их замена богоборческими /

человекоборческими / ироническими мотивами), семантики (связан с генетическим основанием исповеди и определяет горизонт ожидания читателя: сюжетный момент исповеди в пограничных ситуациях, наличие самоосуждения, покаяния, перечисления прегрешений) и синтаксиса (добровольное слово, необработанная речь героя, сбивчивость для имитации искреннего устного высказывания). Подчеркнем, что жанровое наименование «художественная исповедь» относится не к целостному тексту, а к одному из уровней текстуальной идентичности. Таким образом, речь идет не об отдельном литературном жанре, а о наджанровой номинации, особом акте коммуникации, заданном автором/фигурой читателя.

Трансформации исповеди как предмет настоящего исследования определяются прежде всего изменением символического значения покаяния (например, редуцированием покаянных тонов), однако уровень коммуникации (трехчастная, генетически унаследованная структура исповеди) не меняется. Наряду с этим анализ художественной исповеди в прозе русского зарубежья позволил обнаружить, что коммуникативная рамка литературного признания может усложняться (тонкой повествовательной игрой автора – введением ненадежного рассказчика у Набокова или «событием любви» и появлением второго субъекта исповеди, который вместе с антигероем борется за симпатию читателя).

Принимая во внимание диффузный характер исповеди, отметим, что самый широкий спектр приемов и форм исповедальных высказываний дает эпическая проза, поскольку именно она имеет наибольшее сходство с устным высказыванием и отражает связь исповеди с первичными жанрами – монологом и диалогом, представляя собой гибридную повествовательную форму и предоставляя широкий спектр приемов для реализации новых типов исповеди. Например, маскируясь под исповедальный дискурс, фиктивное признание способно включать богоборческие/человекоборческие мотивы. Это, как правило, характерно для перволичного повествования, поскольку от первого лица мнимому исповедующемуся легче завоевать расположение

читателя и оставить «слово с лазейкой» в случае провала. В литературоведении данная форма получила название «исповедь антигероя», или «антиисповедь» (пратекст – «Записки из подполья» Достоевского). Традиция антиисповеди представлена в проанализированных нами текстах Набокова и Лимонова. Она усложняется псевдоисповедальными чертами: Набоков ведет игру с читателем и использует фигуру фиктивного рассказчика, подменяя признание апологиями ненадежных повествователей, а Лимонов, используя принцип псевдодокументализма и имитируя самоотчет-исповедь (совпадение автора и героя), конструирует выгодный ему скандальный миф о писателе. Такие гибридные формы литературных признаний нарушают этические условия исповеди.

Исповедь в ткани художественного произведения с третьеличным повествованием реализуется в качестве обрамляющего, вставного или сюжетообразующего элемента. Обрамляющая функция может заключаться в использовании исповеди на уровне одного из жанровых индексов (в эпиграфе, посвящении, предисловии, эпилоге и т.д.) для запутывания читателя. Вставной элемент призван имитировать документ, который служит этическим и/или эстетическим намерениям автора. При этом данный элемент может восприниматься как отдельный текст и не влиять на сюжетный ход произведения. В свою очередь, гибридной формой первичных жанров (монологической и диалогической речи) выступает исповедальный монолог, который через посредничество Достоевского становится художественной доминантой в романе Нарокова «Мнимые величины», выполняя функцию сюжетообразующего элемента, помогающего главному герою преодолеть конфликт этического и эстетического, приблизиться тем самым к чистой исповеди. В данной форме роль Абсолютного другого играет всеведущий автор благодаря сюжетной критике: персонаж Нарокова, будучи «тематическим узлом» романа, вокруг которого сгруппированы образы мнимых героев, разоблачаемых в процессе развития действия, в конце концов разочаровывается в разрушающей его идее и возрождается к новой жизни.

Таким образом, символическое значение литературной исповеди и ее отношение к исповеди религиозной зависит от реализации и формы исповедального высказывания.

Как видно, исповедальная традиция Достоевского получила развитие в XX веке прежде всего в прозе русского зарубежья. Прецедентные для нас авторы первой и третьей волн эмиграции заимствовали и трансформировали исповедь антигероя, функционирующую в форме перволичного повествования («Записки из подполья», богоборческие исповеди Ставрогина, Ивана Карамазова). Во многом это было обусловлено интересом писателей к литературе человеческого документа, стремлением осмыслить трагические события в «искренней», «необработанной» форме, а неприятие данной установки Набоковым воплотилось в пародийных анти/псевдоисповедях. Для ряда авторов третьей волны на передний план выдвинулся принцип псевдодокументализма, который, как предполагается, был своеобразной реакцией на Серебряный век: «...художественные произведения, созданные на рубеже веков, в двадцатые и тридцатые годы, стали фактом литературной жизни шестидесятых»⁹²⁴. Добавим, что писатели второй волны, бежавшие от советского режима, использовали исповедальное высказывание не только для критики эпохи «Большого террора» и осмысления исторических событий на родине. Нароков, в частности, на страницах романа «Мнимые величины» при помощи исповедального монолога развенчивает мнимую идею «большевизма», преодолевает ее в образе бывшего чекиста: автору важен этический компонент для демонстрации истинных нравственных ценностей.

Сделанные нами наблюдения и выводы теоретико-методологического свойства могут быть учтены при дальнейшем типологическом изучении художественной трансформации исповеди на другом литературном материале. В его расширении нам видятся научная перспектива данной темы

⁹²⁴ Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма РАН, ЦЭРИС, 1995. С. 104.

и потенциал к уточнению диапазона возможностей предложенного инструментария.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Тексты

Материал исследования для теоретической части

1. Абеляр П. История моих бедствий / пер. с лат. С.С. Неретиной. М.: ИФ РАН, 2011. – 123 с.
2. Аввакум Житие протопопа Аввакума // Аввакум Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / под ред. Н.К. Гудзия. М.: Художественная литература, 1960. С. 53–122.
3. Байрон Дж.Г. Корсар / пер. с англ. Г.А. Шенгели // Байрон Дж.Г. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М.: Правда, 1981. С. 85–136.
4. Бакунин М.А. Исповедь. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 253 с.
5. Берберова Н.Н. Курсив мой. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. – 685 с.
6. Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеевко. СПб.: Наука, 2013. – 371 с.
7. Боэций. Утешение философией / пер. В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина // Боэций. Утешение философией и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С. 190–290 с.
8. Брэме М.И. Исповедь девушки / пер. с нем. С.И. Цедербаум. М.: Недра, 1927. – 192 с.
9. Гашек Я. Исповедь старого холостяка: сборник рассказов // Гашек Я. Исповедь старого холостяка. Рига: Книга для всех, 1928. С. 5–36.
10. Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гёте И.В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3 / пер. с нем. Наталии Ман. М.: Худож. лит-ра, 1976. С. 12–662.
11. Горький М. Исповедь // Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения в 25 томах. Том 9. М.: Наука, 1971. С. 217–390.
12. Готорн Н. Алая буква / пер. Э. Линецкой, Н. Емельянниковой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 246 с.

13. Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 10. Бесы. Л.: Наука, 1974. – 522 с.
14. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. Л.: Наука, 1976. – 492 с.
15. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 15. Братья Карамазовы. Кн. 11–13. Эпилог. Рукописные редакции. Л.: Наука, 1976. – 624 с.
16. Достоевский Ф.М. Двойник // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы (1846–1847). Л.: Наука, 1976. С. 109–229.
17. Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т.5. Повести и рассказы (1862–1866). Игрок. Л.: Наука, 1973. С. 99–179.
18. Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 8. Идиот. Л.: Наука, 1973. – 514 с.
19. Екатерина II – Г.А. Потемкину: Чистосердечная исповедь. [21 февраля 1774] // Екатерина II и Г.А. Потемкин: Личная переписка 1769–1791. М.: Наука, 1997. С. 9–10.
20. Ерофеев В.В. Записки психопата; Москва – Петушки. М.: Вагриус, 2000. – 238 с.
21. Есенин С.А. Исповедь хулигана // Есенин С.А. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: Наука; Голос. 1997. С. 85–88.
22. Камю А. Падение / пер. с фр. Н. Немчиновой. М.: АСТ, 2022. – 160 с.
23. Карамзин Н.М. Моя исповедь // Карамзин Н.М. Избранные сочинения в 2 томах. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1964. С. 729–739.
24. Лермонтов М.Ю. Исповедь // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. I. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 186.

25. Лермонтов М.Ю. Мцыри // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Поэмы и повести в стихах. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 424–445.

26. Лермонтов М.Ю. Я не хочу, чтоб свет узнал... // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. I. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 290.

27. Лившиц В.А. Исповедь манекена. М.: Правда, 1961. – 64 с.

28. Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля / пер. с нем. Н. Ман // Манн Т. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 267–658.

29. Мисима Ю. Исповедь маски / пер. с яп. Г. Чхартишвили. СПб.: Азбука, 2016. – 253 с.

30. Мюссе А. Исповедь сына века / пер. с фр. Д. Лившиц и К. Ксаниной. М.: Гослитиздат, 1958. – 271 с.

31. Некрасов Н.А. Говорун (Записки петербургского жителя А.Ф. Белопяткина) // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Т. 1. Стихотворения 1838–1855 гг. Л.: Наука, 1981. С. 386–406.

32. Олеша Ю.К. Речь на диспуте «Художник и эпоха» // Олеша Ю.К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 266–270.

33. Осаму Д. Исповедь «неполноценного» человека / пер. с яп. В.В. Скальника. СПб.: Гиперион, 2024. – 160 с.

34. Островский А.Н. Гроза // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 209–266.

35. Петрарка Ф. Моя тайна (О презрении к миру) // Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты / пер. с итал. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915. С. 73–232.

36. Повесть о житии преподобного отца Мартириа // Бычков И.А. Каталог собрания рукописей Ф.И. Буслаева. СПб.: Синод. тип., 1897. Приложение II. С. 342–344.

37. Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков / сост. Л.А. Петрова и Н.С. Серегина Л.: Библиотека академии Наук СССР, 1988. – 409 с.
38. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / в пер. Д.А. Горбова и М.Н. Розанова // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1961. – 727 с.
39. Танидзаки Д. Ключ // Танидзаки Д. Ключ. Дневник безумного старика / пер. с яп. В.И. Сисаури. М.: Гиперион, 2022. С. 21–152.
40. Тертуллиан. О покаянии // Тертуллиан. Избранные сочинения / общ. ред. А.А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 307–320.
41. Толстой А.К. Письмо к А. Губернатису (Литературная исповедь) [20 февраля 1874 г.] / пер. с фр. Н.Я. Рыковой // Толстой А.К. Полное собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. Драматические произведения. Избранные письма. М.: Правда, 1969. С. 390–396.
42. Толстой Л.Н. Крейцерова соната // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 27. Произведения 1889–1890 гг. М.: Художественная литература, 1936. С. 5–78.
43. Толстой Л.Н. Отец Сергей // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 31. Произведения 1879–1884 гг. М.: Художественная литература, 1954. С. 5–46.
44. Томас де Квинси. Исповедь англичанина / в пер. С.Л. Сухарева. СПб.: Пальмира, 2018. – 317 с.
45. Тургенев И.С. Дневник лишнего человека // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 4. М.: Наука, 1980. – 766 с.
46. Турков Е. Духовная грамота вкратце, и исповеди // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Т. 51. С. 345–356.
47. Тютчев Ф.И. Silentium! // Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах. Т. I. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 123.

48. Фонвизин Д.И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д.И. Собрание сочинений в 2 томах. Т. 2. Проза. М.; Л.: Худож. литература, 1959. С. 81–108.

49. Хармс Д. Реабилитация // Хармс Д. Полное собрание сочинений в 3 томах. Т. 2. Проза и сценки. Драматургия. СПб.: Академический проспект, 1997. С. 160.

50. Ходасевич В.Ф. Некрополь // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: АО «Согласие», 1997. С. 7–189.

Материал исследования для практической части

Тексты, послужившие основой вводного параграфа

51. Агеев М. Роман с кокаином. М.: ТЕРРА, 1990. – 176 с.

52. Зайцев Б.К. Золотой узор // Зайцев Б.К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Звезда над Булонью: Романы. Повести. Рассказы. Книга странствия. М.: Русская книга, 1999. С. 13–200.

53. Зиновьев А.А. Русская судьба, исповедь отщепенца. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 1999. – 505 с.

54. Газданов Г. Вечер у Клэр // Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки. М.: Эллис лак, 2009. С. 37–162.

55. Газданов Г. Ночные дороги // Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. Роман. Рассказы. Документальная проза. М.: Эллис лак, 2009. С. 3–216.

56. Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Проза. М.: Согласие, 1994. С. 5–34.

57. Максимов В.Е. Кочевание до смерти // Максимов В.Е. Избранное. М.: Терра, 1994. – 523 с.

58. Максимов В.Е. Прощание из ниоткуда // Максимов В.Е. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 4. Книга I: Памятное вино греха. М.: Терра, 1991. – 432 с.

59. Максимов В.Е. Прощание из ниоткуда // Максимов В.Е. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 5. Книга II: Чаша ярости. М.: Терра, 1992. – 272 с.
60. Мамлеев Ю.В. Бунт луны. М.: Вагриус, 2000. – 416 с.
61. Мамлеев Ю.В. Шатуны. М.: Терра, 1996. – 232 с.
62. Перелешин В.Ф. Поэма без предмета / под ред. С.А. Карлинского. Холиок: Нью Ингланд Пабблишинг, 1989. – 411 с.
63. Поплавский Б.Ю. Домой с небес // Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 2. Аполлон Безобразов. Домой с небес. Романы. М.: Согласие, 2000. С. 227–430.
64. Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Солженицын А.И. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 1–3. Архипелаг ГУЛАГ. М.: Новый мир, 1990. – 416 с.; 400 с; 320 с.
65. Ходасевич В.Ф. Перед зеркалом // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика, 1906–1922. М.: АО «Согласие», 1996. С. 277.

Тексты для литературоведческого анализа

Набоков В.В.

66. Набоков В.В. Отчаяние // Современные записки. 1934. № 54. С. 108–161.
67. Набоков В.В. Отчаяние // Современные записки. 1934. № 55. С. 70–116.
68. Набоков В.В. Отчаяние // Современные записки. 1934. № 56. С. 5–70.
69. Набоков В.В. Отчаяние. Берлин: Петрополис, 1936. – 202 с.
70. Набоков В.В. Отчаяние. Анн-Арбор: Ардис, 1978. – 202 с.
71. Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 333–462.
72. Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 394–527.
73. Набоков В.В. Соглядатай // Современные записки. 1930. № 44. С. 91–152.
74. Набоков В.В. Соглядатай // Набоков В.В. Соглядатай. Париж: Русские записки, 1938. С. 5–87.

75. Набоков В.В. Соглядатай // Набоков В.В. Соглядатай. Анн-Арбор: Ардис, 1978. С. 5–87.
76. Набоков В.В. Соглядатай // Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 299–345.
77. Набоков В.В. Соглядатай // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 42–93.

Нароков Н.В.

78. Нароков Н.В. Мнимые величины. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. – 411 с.
79. Нароков Н.В. Мнимые величины // Дружба народов. 1990. № 2. С. 10–187.
80. Нароков Н.В. Мнимые величины. М.: Худож. лит-ра, 1990. – 333 с.
81. Нароков Н.В. Мнимые величины. М.: Гудьял-Пресс, 2000. – 366 с.

Лимонов Э.В.

82. Лимонов Э. Это я – Эдичка. Нью-Йорк: Index Publishers, 1979. – 381 с.
83. Лимонов Э. Это я – Эдичка. М.: Журнал «Глагол № 2». 1990. – 334 с.
84. Лимонов Э. Это я – Эдичка. М.: Глагол, 1991. – 332 с.
85. Лимонов Э. Это я, Эдичка. М.: Renaissance, 1991. – 335 с.
86. Лимонов Э. Это я, Эдичка. М.: Конец века, 1992. – 335 с.
87. Лимонов Э. Это я – Эдичка // Лимонов Э. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Это я – Эдичка; Дневник неудачника; История его слуги. М.: Вагриус, 1998. С. 9–302.

II. Литература

Работы о церковной исповеди

88. Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. I–III. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. – 1326 с.
89. Архиепископ Верецкий Евгений. Таинство Покаяния: богословские аспекты // Православное учение о церковных таинствах. V Международная богословская конференция Русской православной церкви / научн. ред. свящ.

Михаил Желтов. Т. III. М.: Синодальная библейско-богословская комиссия, 2009. С. 167–176.

90. Дмитриевский А.А. Богослужение в Русской Церкви за первые пять веков // Православный собеседник. 1882. № 10. С. 198–213.

91. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М.: ООО АСТ, 2002. – 586 с.

92. Киценко Н.Б. Исповедь в советское время // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 3–4 (30). С. 10–33.

93. Козырев А.П. Русская православная церковь в эмиграции. Русская религиозная философия // Энциклопедия для детей. Т. 6. Религии мира. Часть 2 / гл. ред. М. Аксенова. М.: Аванта+, 1996. С. 248–269.

94. Нефедов Г. Таинства и обряды православной церкви. М.: Православ. Богояв. Братство, 1995. – 318 с.

95. Пчелинцев А.В., Андреев К.М. Религиозная тайна. М.: ИД «Юриспруденция», 2014. – 63 с.

96. Смирнов Ф. Богослужение христианское со времен Апостолов до четвертого века. Киев: Тип. С. Т. Еремеева, 1876. – 474 с.

97. Устюгова Ю.О. Трансформация понятия «метанойя» в религиозной традиции // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 1. Ч. 1. С. 35–43.

Философские работы

98. Аристотель. О душе / пер. с древнегреч. П.С. Попова // Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1 / ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. С. 369–450.

99. Бухарина Н.А. Исповедь как форма самосознания философа: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 1997. 17 с.

100. Быховская И.М. Homo somatikos: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 208 с.

101. Власова О.А. Опыт безумия и ничтожение бытия: от экзистенциальной философии к экзистенциально-феноменологической психиатрии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 3 (14). С. 74–83.

102. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / [под ред. с предисл. М. Лифшица]. Т. 1. М.: Искусство. 1968. – 312 с.
103. Душин О.Э. Исповедь и совесть в западноевропейской культуре XIII–XVI веков: дис. ... докт. филос. наук. СПб., 2006. – 280 с.
104. Козырев А.П. Эстетическое целое Другого. Отношение Я и Другого как исток философии диалога М.М. Бахтина // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004–2009. Вып. 12 / общ. ред. А.Н. Паршина. М.: Русский путь, 2011. С. 307–328.
105. Марков Б.В. Исповедь и признание // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. С. 51–59.
106. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 607 с.
107. Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
108. Подорога В.А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
109. Светлов Р.В. Сократ и исповедь // Verbum. 2016. №18. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sokrat-i-ispoved> (дата обращения: 22.01.2025).
110. Фома Аквинский. Учение о душе / пер. с лат. К. Бандуровского, М. Гейде. СПб.: Азбука, 2018. – 480 с.
111. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ / под ред. проф. И.Д. Ермакова. М., Пг.: Госиздат, 1923. – 250 с.
112. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум-Касталь, 1996. – 446 с.
113. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с франц. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.

114. Фуко М. *Scientia Sexualis* // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С.В. Табачниковой. М.: Магистериум-Касталь, 1996. С. 150–174.

115. Чемодуров К.В. *Исповедь: сущность и формы бытия личности в духовной культуре*: дис. ... канд. филос. наук. Курган, 2017. – 178 с.

116. Чикин А.А. *Проблема телесности в феноменологии: Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти*: дис. ... канд. филос. наук. М., 2014. – 233 с.

117. Ямпольский М.Б. *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.

118. Ямпольский М.Б. *Наблюдатель. Очерки истории видения*. М.: Ad Marginem, 2000. – 287 с.

Общие работы по истории и теории литературы, языка и культуры

119. Аверинцев С.С. *Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью* // Из истории культуры Средних веков и Возрождения: [Сб. статей] / [отв. ред. В.А. Карпушин]. М.: Наука, 1976. С. 17–64.

120. Арутюнова Н.Д. *Язык и мир человека*. М.: Языки русской культуры, 1998. – 895 с.

121. Атарова К.Н., Лескис Г.А. *Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе* // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.

122. Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

123. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1965. – 527 с.

124. Беляева П.А. *Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте*: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. – 172 с.

125. Богомолов Н.А. *Бардовская песня глазами литературоведа*. М.: Азбуковник, 2019. – 528 с.

126. Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: НЛО, 2018. – 271 с.
127. Венедиктова Т.Д. Теории телесного опыта в экспериментальных литературных практиках. Вступление // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 13–15.
128. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940, – 648 с.
129. Винокур Г.О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Винокур Г.О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 196–249.
130. Вольперт Л. Эстетизация рефлексии в прозе Лермонтова (Печорин и его французские «собратья») // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. С. 127–167.
131. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
132. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
133. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит-ра, 1977. – 443 с.
134. Гончарова-Грабовская С.Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца // Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2009. № 3. С. 26–31.
135. Громова М.И. Евгений Гришковец – «человек-театр» // Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2007. С. 333–360.
136. Есаулова Е.Н. Народное религиозное сознание в «Грозе» А.Н. Островского // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 287–296.
137. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. – 174 с.
138. Забалуев В., Зензинов А. Verbatim // Октябрь. 2005. № 10. С. 112–128.

139. Колпаков А.Ю. Перерождение и самостояние: о двух вариантах спасения интеллигенции в русской литературе // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2. С. 45–54.
140. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 110–120.
141. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
142. Марков А.В. Постмодерн культуры и культура постмодерна. М.: Рипол-Классик, 2019. – 256 с.
143. Мелетинский Е.М. Начало психологического романа. М.: Издательство РГГУ, 2002. – 32 с.
144. Миронов В.В. Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. № 3. С. 3–25.
145. Миронова Н.А. Образ «старой» творческой интеллигенции в советской прессе первого послеоктябрьского десятилетия (1917–1927 гг.) // Интеллигенция и мир. 2008. № 1. С. 67–77.
146. Петровская Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. – 281 с.
147. Померанцев В.М. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245.
148. Романов И.А. Телоцентричность как доминанта в современной русской литературе // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. № 10. С. 208–211.
149. Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. – 600 с.
150. Тamarченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 199 с.
151. Тхостов А.Ш. Психология телесности. М.: Смысл, 2002. – 287 с.

152. Филатов А.В. Личность Н.С. Гумилева как эталон поведения главного героя в повести В.В. Набокова «Соглядатай» // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 2. С. 198–211.

153. Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: дис. ... докт. филол. наук. Казань, 2022. – 259 с.

154. Черниенко Л.В. Об одной из форм психологического анализа в русской литературе рубежа тысячелетий // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. 2018. Т. 2. № 1. С. 199–208.

155. Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма: дис. ... докт. филол. наук. М., 2015. – 604 с.

156. Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие. Петроград: Типография А.Э. Коллинс, 1915. – 54 с.

157. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 17–58.

158. Searle J.R. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. – 261 p.

Теоретические и историко-культурные исследования литературной исповеди

159. Абуталиева Э.И. Становление и развитие исповедальных форм автобиографической прозы в западноевропейской и русской литературах // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. науч. конф. «Сравн. литературоведение» (V Поспел. чтения) / [редкол.: П.А. Николаев и др.]. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. С. 238–246.

160. Баткин Л.М. Не мечтайте о себе: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Бл. Августина. М.: РГГУ, 1993. – 80 с.

161. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Л.: Прибой, 1929. – 244 с.

162. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
163. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 445 с.
164. Большев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2002. – 282 с.
165. Гнусова И.Ф. «Исповедь Джэнет» Джордж Элиот и «Отец Сергей» Л.Н. Толстого: сострадание вместо поучения // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 1 (25). С. 81–90.
166. Гроссман Л.П. Стилистика Ставрогина: К изучению новой главы «Бесов» // Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. С. 144–162.
167. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... докт. филол. наук. М., 2014. – 318 с.
168. Джумайло О.А. Поэтика переписывания в романе Томаса Де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. Т. 12. 2012. № 4. С. 46–52.
169. Емельянова Л.М. Исповедь как ступень самопознания человека // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 25–31.
170. Ермаков И.Д. Исповедь в творчестве / публ. М.И. Давыдовой // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 56–75.
171. Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. – 735 с.
172. Живолупова Н.В. «Христос и истина». Исповеди антигероя (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского университета. 2008. № 5. С. 278–285.

173. Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя (от Достоевского к литературе XX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 217–222.
174. Жиркова М.А. Исповеди в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1997. – 139 с.
175. Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе / пер. с нем. Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. – 400 с.
176. Ибатуллина Г.М. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль». 2005. [Электронный ресурс] // URL: https://portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1108110880&archive=0215b (дата обращения: 30.01.2025).
177. Ибатуллина Г.М. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2015. – 564 с.
178. Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина. Литературно- публицистический и философский жанр // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 7–8.
179. Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.
180. Кораблева К.Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978. – 235 с.
181. Криницын А.Б. Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского // Литературоведческий журнал. 2002. № 16. С. 109–116.
182. Криницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: MAKS Press, 2017. – 455 с.
183. Криницын А.Б. Формы исповеди в романах Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. – 204 с.

184. Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. Москва: МАКС Пресс, 2001. – 372 с.
185. Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному: [Сб. ст.] / отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 289–310.
186. Луцевич Л.Ф. Автобиографические исповеди в литературе: Претексты. Тексты. Контексты. М.: Наука, 2020. – 502 с.
187. Луцевич Л.Ф. Исповедь: смысловое содержание понятия (в аспекте размышлений А.В. Михайлова о ключевых словах культуры) // *Studia Rossica Gedanensia*. 2016. № 3. С. 223–234.
188. Ман П. де. Оправдания («Исповедь») // Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер. с англ. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1999. С. 330–357.
189. Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // *Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции* / [отв. ред. М.С. Уваров]. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 9–13.
190. Патрикеев С.И. Исповедь в поэтике русской прозы первой трети XX в.: Проблемы жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 1999. – 181 с.
191. Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1989. – 155 с.
192. Пригарина А.С. Реализация исповедальной интенции в разных типах дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. – 229 с.
193. Ракова И.В. Речевые черты жанра литературной исповеди второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. – 236 с.
194. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. – 396 с.

195. Степина А.Н. Формально-содержательные модели исповеди в древнерусской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. – 133 с.
196. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. Спб.: Алетейя, 1998. – 243 с.
197. Федосеенко Н.Г. Форма и содержание исповеди в произведениях М.Ю. Лермонтова // Интеллектуальный потенциал XXI века: сб. ст. по итогам Междунар. науч.-практ. конф., Уфа, 03 февраля 2019 г. / [Отв. ред. А. Сукиасян]. Стерлитамак: АМИ, 2019. С. 114–120.
198. Чепурина В.В. Репрезентация исповедальности в текстах «новой драмы» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства / [Отв. ред. Н. Прокопова]. Кемерово: КемГУКИ, 2011. № 9. С. 205–214.
199. Чудакова М.О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов) // Чудакова М.О. Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 393–420.
200. Шорохова Э.С. Исповедальные мотивы в творчестве Дадзай Осаму // Ежегодник «Япония». 2017. № 46. С. 395–413.
201. Axthelm Peter M. The Modern Confessional Novel. New Haven, Yale University Press, 1967. – 197 p.
202. Breuer U. Bekenntnisse: Diskurs – Gattung – Werk (Finnische Beiträge zur Germanistik). Frankfurt a. M.; Berlin; Bern: Peter Lang GmbH, 2000. – 530 S.
203. Brooks P. Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2000. – 207 p.
204. Foster D.A. Confession and Complicity in Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 160 p.
205. Galle R. Geständnis und Subjektivität: Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik. München: Fink, 1986. – 218 S.
206. Gill J. Modern Confessional Writing: New Critical Essays. London; New York: Routledge, 2005. – 208 p.
207. Coetzee J.M. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky // Comparative Literature. 1985. Vol. 37. № 3. P. 193–232.

208. Levin Susan M. The Romantic Art of Confession: De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin. Columbia S.C.: Camden House, 1998. – 147 p.
209. Schlaffer H. Poetik der Beichte: Zur Vorgeschichte der modernen Literatur in Frankreich // Poetica. 2012. Vol. 44. № 1/2. S. 125–142.
210. Schramm C. Beichtzwang und Geständnislust: Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus dem Kellerloch» als exzentrische Beichte // Poetica. 2000. Vol. 32. № 3/4. S. 407–442.
211. Smith L.W. Confession in the Novel: Bakhtin's Author Revisited. Madison; Teaneck; London: UNKNO, 1996. – 197 p.
212. Verma R. Elements of Confessional Poetry: A Comparative Assessment of Sylvia Plath and Kamala Das. Kanpur: Exceller Books, 2021. – 179 p.

Теоретические и историко-культурные работы об эгодокументальной литературе

213. Аванесов С.С., Смирнов С.А., Спешилова Е.И. Человек у зеркала: антропология автобиографии. СПб.: Алетейя, 2021. – 638 с.
214. Богданова Е.В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1. С. 28–33.
215. Зименкова Н.И. Книга Н.Н. Берберовой «Курсив мой»: миф о Горьком в структуре автобиографического жанра // Мировое значение творчества Горького. Горьковские чтения – 2018. Материалы XXXVIII Международной научной конференции. Нижний Новгород: БегемотНН, 2018. С. 198–202.
216. Криволапова Е.М. К вопросу о жанрообразующих признаках дневника // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 5. С. 198–203.
217. Кулабухова М.А. Автобиографическое начало и художественный вымысел в романах И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и М.А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2003. – 245 с.
218. Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет / пер. с фр. Б. Дубина // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–122.

219. Лежен Ф. Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции: сб. ст. / под ред. К. Вьолле и Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. – 278 с.

220. Лежен Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария / пер. с фр. Ю. Ткаченко // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2012. № 3. С. 199–217.

221. Марков А.В. Проблема не-лирического и не-эпического дневника: к границам жанра // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 30. № 2. С. 289–295.

222. Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. – 262 с.

223. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.

224. Роговский А.А. Моделирование образа М. Горького в воспоминаниях В.Ф. Ходасевича // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 1(124). С. 162–168.

225. Ромашкина М.В. Дневник как литературная форма (С. Киркегор, М.Ю. Лермонтов, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр): дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. – 182 с.

226. Руднев П.А. Этика документального театра: «Публицистика – тоже искусство» // Знамя. 2018. № 2. С. 201–209.

227. Сапижак М. Документальный театр: «чернуха» или маленькая правда в эпоху тотальной постправды? [Электронный ресурс] // URL: <https://poruski.me/2019/05/06/095-dokumentalnyj-teatr/> (дата обращения: 13.02.2025).

228. Сапожникова Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2012. № 2. С. 54–56.

229. Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35–55.
230. Топоров В.Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации / [Редкол.: Л.Б. Алаев и др.]. Вып. 4. М.: Наука, 1989. С. 78–99.
231. Школина О.В. Документальный театр в России: от истоков до современности. [Электронный ресурс] // URL: <http://teatrologia.ru/praktika/11> (дата обращения: 13.02.2025).
232. Dekker R.M. Jacques Presser's Heritage. Egodocuments in the Study of History // Memoria y Civilización. Anuario de Historia. 2002. No 5. P. 13–37.
233. Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. – 364 p.
234. Spengemann W.C. The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literature Genre. New Haven and London: Yale University Press, 1980. – 254 p.

Теоретические работы о литературных родах и жанрах

235. Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 207–239.
236. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.
237. Венедиктова Т.Д. Жанрообразование в контексте // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 1. С. 99–102.
238. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
239. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. – 409 с.
240. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 1993. С. 144–151.
241. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х – 1760-х годов: дис. ... докт. филол. наук. М.: 1992. – 267 с.

242. Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
243. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. – 533 с.
244. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. – 201 с.
245. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 574 с.
246. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
247. Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование. М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
248. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
249. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. – 190 с.

Научные исследования и критика о творчестве Ф.М. Достоевского

250. Белов С.В. Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Т. 4. Русское зарубежье и всемирная литература, ч. 1: А–Д. / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 319–342.
251. Гроссман Л.П. Библиотека Достоевского. Одесса: Книгоизд. А.А. Ивасенко, 1919. – 168 с.
252. Жаккар Ж.-Ф., Шмид У. Достоевский и зарубежная культура. К постановке вопроса // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 7–26.
253. Захаров Н.В. Актуальность Достоевского // Неизвестный Достоевский, 2021. Т. 8. № 1. С. 6–20.
254. Казаков А.А. Ценностная архитектоника произведений Ф.М. Достоевского. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 254 с.

255. Марцева А.В. Дискурс телесности и «аргументы» тела в творчестве Ф.М. Достоевского // *Философская мысль*. 2023. № 12. С. 138–150.
256. Мочульский К.В. Достоевский: Жизнь и творчество. Paris: YMCA-press, 1980. – 561 с.
257. Набоков В.В. Достоевский // *Русские эмигранты о Достоевском*. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 378–385.
258. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во СГУ, 1982. – 160 с.
259. Панова О.Ю. Американский «подпольный» дух: повесть Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» и литература США второй половины XX века // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*. 2021. Т. 21. № 4. С. 412–419.
260. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 688 с.
261. Пущаев Ю.В. Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии // *Философский журнал*. 2020. Т. 13. № 4. С. 102–118.
262. Суслов А.В. Рецепция эстетики Достоевского в японской литературе // *XXI Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге (26-29 мая 2021г.): сборник докладов / отв. ред. В.А. Егоров*. СПб.: РХГА, 2022. С. 105–112.
263. Толмачёв В.М. Достоевский и Ибсен: к постановке проблемы // *Достоевский и мировая культура. Альманах*. № 25 / гл. ред. К.А. Степанян. М.: Общество Достоевского. Московское отделение, 2009. С. 412–432.
264. Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: [Сб. ст.] / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2012. – 592 с.

Научные исследования и критика о литературе русского зарубежья

265. Агеносов В.В. Восставшие из небытия: антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. М.: АИРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2014. – 734 с.
266. Агеносов В.В. Литература «второй волны» русской эмиграции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 1996. № 4. С. 136–254.
267. Бабичева М.Е. На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции: библиографические очерки. М.: Пашков дом, 2020. – 589 с.
268. Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. М.: Пашков дом, 2005. – 446 с.
269. Байбатырова Н.М. Культурно-исторический феномен русского зарубежья в концепции публицистического творчества писателей 1970–1990-х гг. // Общество: философия, история, культура. 2013. № 3. С. 42–46.
270. Бем А. Русская литература в эмиграции // Меч. 1939. № 4. С. 3–8.
271. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Книжная палата, 1991. – 320 с.
272. Демидова О.Р. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб.: Гиперион, 2003. – 296 с.
273. Дорофеева Л.Г. Жанровая специфика романа В. Максимова «Прощание из ниоткуда»: к проблеме духовной традиции // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 4. С. 56–66.
274. Ельницкая Л.П. Исповедь антигероя («Записки их подполья Ф.М. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова) // Достоевский и русское зарубежье XX века / Под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 129–141.
275. Злочевская А.В. Драматургия русского зарубежья первой волны в контексте литературного процесса XX века // Русская литература. 2004. № 3. С. 86–109.

276. Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 190 с.
277. Клинг О.А. Немецкий период А.М. Горького в реконструкции В.Ф. Ходасевича // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 170–178.
278. Козырев А.П. «Я – Россия, и она во мне, и так быть и жить я хочу...»: Отец Сергей Булгаков в эмиграции // Русское зарубежье: история и современность. Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. Вып. 2 / гл. ред. Ю.В. Мухачёв. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 25–55.
279. Кравцов А.Н. Эго-документы русской эмиграции XX века: на материале публикаций журнала «Возрождение» (Париж, 1949–1974): дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. – 267 с.
280. Леденев А.В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса // Русское зарубежье: история и современность. Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. Вып. 2 / гл. ред. Ю.В. Мухачёв. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 116–136.
281. Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2008. – 191 с.
282. Мережковский Д.С. Около важного (О «Числах») // Меч. 1934. № 13/14. С. 3–5.
283. Мышалова Д.В. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма РАН, ЦЭРИС, 1995. – 223 с.
284. Новикова Е.Г. Образ Достоевского в литературе русской эмиграции: проблематика «личного отчаяния» // Достоевский и русское зарубежье XX века / под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 27–39.
285. Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Новый хронограф, 2009. – 391 с.

286. Романовская О.Е. Постмодернистская версия антигероя в рассказах Юрия Мамлеева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 58–65.

287. Рубинс М. Газданов и Достоевский, или сюжеты русской классики в романе «Ночные дороги» // Достоевский и русское зарубежье XX века / Под ред. Жаккара Ж.-Ф. и Шмида У. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 79–97.

288. Русский Берлин / сост. В.В. Сорокина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. – 368 с.

289. Сорокина В.В. «Русский Берлин» как подсистема литературы 20–30-х годов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1996. № 1. С. 30–43.

290. Сорокина В.В. Жанровые формы литературной критики русского Берлина 20-х годов XX века // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2010. № 6. С. 107–115.

291. Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья: сборник статей и материалов / отв. ред. С.Д. но. М.: Петрополис, 2019. – 564 с.

292. Таскина Е.П. Неизвестный Харбин. М: Прометей, 1994. –159 с.

293. Толмачёв В.М. Христианские мотивы в русской поэзии и творчество Ивана Елагина // Canadian-American Slavic Studies. 1993. V. 27, № 14. P 47–63.

Научные исследования и критика о творчестве В.В. Набокова

294. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. – 398 с.

295. Адамович Г.В. Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 117–119.

296. Баракат Е.А. Историко-литературные и рецептивные аспекты прозы В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2023. – 252 с.

297. Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж.

мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. СПб: РХГИ, 1999. С. 802–808.

298. Бережнов Д.А. Принципы и формы изображения внутренней жизни в прозе В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024. – 205 с.

299. Биргер Л.А., Леденев А.В. «Страсти по Набокову»: творчество В. Сирина в эмигрантской критике // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х годов: Сб. науч. тр. Ч. 2. М.: ИНИОН РАН, 2005. С. 108–126.

300. Бугаева Л.Д. Парадигма интертекстуальности в «Соглядатае» В.В. Набокова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Сер. 9. 2012. № 2. С. 26–34.

301. В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 1. СПб: РХГИ, 1999. – 974 с.

302. В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 2. СПб: РХГИ, 2002. – 1021 с.

303. Васильева М.А. Между вещью и человеком: этико-антропологическая проблематика в романе В. Набокова «Отчаяние» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 6. С. 47–55.

304. Встреча с В. Сириным (от парижского корреспондента «Сегодня») // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 3–5.

305. Голынкин-Вольфсон Д. Фавориты отчаяния // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. Т. 2. СПб: РХГИ, 2002. С. 751–760.

306. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. – 157 с.

307. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 9–41.
308. Долинин А.А. Набоков, Достоевский и Достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38–45.
309. Злочевская А.В. Художественный мир Набокова и русская литература XIX века: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: дис. ... докт. филол. наук. М., 2002. – 463 с.
310. Латышев К. Скрытая мистификация: Набоков и Достоевский // Московский вестник: журнал московских писателей и Литературного института. 1993. № 2. С. 223–247.
311. Лебедева В.Ю. Мотив метафизической смерти в русских романах В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2009. – 231 с.
312. Мартынов Г.Г. В.В. Набоков: библиографический указ. произведений и лит-ры о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР. СПб.: «Альфарет», 2007. – 496 с.
313. Мельников Н.Г. «Детектив, воспринятый всерьез...» Философские антидетективы В.В. Набокова // Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 76–91.
314. Мельников Н.Г. Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (о творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние») // Мельников Н.Г. О Набокове и прочем: Статьи, рецензии, публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 15–35.
315. Мирошникова Н.Н. Концепция «художника» в русских романах В. Набокова-Сирина 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. – 291 с.
316. Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: «пародия» в русских романах В.В. Набокова. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2000. – 188 с.
317. Оришева О.Ф. Отчаяние Владимира Набокова: смертельная схватка с другим // Topos. 2011. № 3. С. 92–107.

318. Полева Е.А. Этика поступка и этика письма в романе В. Набокова «Отчаяние» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: Сб. ст. Вып. 8. Томск: ТГУ, 2006. С. 27–39.

319. Ролен О. Пейзажи детства: Эссе / пер. с фр. Т. Баскаковой. М.: Независимая газета, 2001. – 208 с.

320. Сараскина Л.И. Набоков, который бранится... // В.В. Набоков: pro et contra: личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / [сост. Б.В. Аверин и др.]. СПб: РХГИ, 1999. С. 536–555.

321. Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 128–130.

322. Середенко И.И. Достоевский в пространстве романа В. Набокова «Отчаяние» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. № 6 (22). С. 28–30.

323. Стрельникова Л.Ю. Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 1. № 3. С. 26–31.

324. Ходасевич В.Ф. Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 119–121.

325. Шаховская З.И. В поисках Набокова. Париж: La Presse Libre, 1979. – 167 с.

326. Яблоновский С. Рецензия на повесть «Соглядатай» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 81–83.

327. Бараш О. Бытие на пороге небытия // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 59–61.
328. Буцков В.Н. Нароков. «Мнимые величины». Роман // Новый мир. 1991. № 6. С. 269–270.
329. Ванюков А.И. «Мнимые величины» Н. Нарокова: поэтика заглавия и структура романа // Известия Самарского научного центра РАН. 2017. Т. 19. № 1. С. 51–57.
330. Гуль Р.Н. Нароков «Мнимые величины» // Новый журнал. 1953. № 33. С. 306–308.
331. Карасты Р. Отечественный шкаф // Звезда. 2000. № 11. С. 105–25.
332. Старикова Е. Заметки запоздалого читателя // Октябрь. 1991. № 3. С. 196–201.
333. Сухих О.С. Философские мотивы произведений Ф.М. Достоевского в романе Н. Нарокова «Мнимые величины» // Вестник ННГУ. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2004. № 1. С. 36–45.
334. Сухих О.С. Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского в русской литературе XX – XXI веков: дис. ... докт. филол. наук. Нижний Новгород, 2013. 364 с.
335. Турбин В.Н. Возвращение из небытия. Предисловие // Дружба народов. 1991. № 3. С. 3–4.
336. Турбин В.Н. Предисловие к роману Н. Нарокова «Мнимые величины» // Дружба народов. 1990. № 2. С. 9–10.

Научные исследования и критика о творчестве Э.В. Лимонова

337. Демидова О.Р. Автобиографическая сага Эдуарда Лимонова: исповедь Супермена // Феминность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 450–466.
338. Епифанцев Д. Здравствуй, Lolita! Это я – Эдичка [Электронный ресурс] // Год литературы. 2021. Режим доступа: <https://godliteratury.ru/articles/2021/06/04/zdravstvuj-lolita-eto-ia-edichka> (дата обращения: 15.01.2025).

339. Зуева А.Р. Новое восприятие образа «маленького человека» в творчестве Э. Лимонова // Русская литература в контексте мирового литературного процесса: сборник материалов конференции (12 апреля 2023 г.) / под ред. А.А. Максименко. Луганск: ЛГПУ, 2023. С. 43–48.

340. Каррер Э. Лимонов / пер. с фр. Чесноковой Н. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 424 с.

341. Муратова Н.А. Эмигрант в Париже. Топография поэтики: «Тропик рака» Генри Миллера и «Укрощение тигра в Париже» Эдуарда Лимонова // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики / под. ред. Н.О. Ласкиной, Н.А. Муратовой. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 33–44.

342. Орлова А.А. Проза и публицистика Эдуарда Лимонова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 168 с.

343. Поливанов А.С. «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970–1980-х годов: Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 204 с.

344. Чанцев А.В. Бунт красоты: эстетика Ю. Мисимы и Э. Лимонова. М.: Аграф, 2009. – 192 с.

345. Чанцев А.В. Красота через границы: рецепция эстетики Т. Манна в творчестве Ю. Мисимы // Имагология и компаративистика. 2016. №2 (6). С. 155–162.

Словари, энциклопедии, справочники

346. Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь. М: Ансар, 2007. – 396 с.

347. Бельчиков Н.Ф., Дынник В.А. Мемуарная литература // Литературная энциклопедия: В 11 т. / гл. ред. А.В. Луначарский. Т. 7. М., 1934. Стб. 131–149.

348. Большой юридический словарь / под ред. А.Я. Сухарева, В.Е. Крутских. М.: Инфра, 2003. – 396 с.

349. Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 320–321.

350. Волкова Т.Н. Вводные (вставные) жанры // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 35.
351. Волкова Т.Н. Исповедь // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 85–86.
352. Еврейская энциклопедия / под ред. Л.И. Каценельсона, Д.Г. Гинцбурга, А. Гаркави. СПб. Т. 3. СПб.: Издательство Брокгауза и Ефрона, 1908. – 490 с.
353. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель / [Гринцер Н.П. и др.; отв. науч. ред. А.Е. Махов]. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. – 511 с.
354. Жожикашвили С.В. Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 232–234.
355. Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. ред. Цурганова Е.А. М.: Интрада, 2004. – 559 с.
356. Ильин И.П. Телесность // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. ред. Цурганова Е.А. М.: Интрада, 2004. С. 399–400.
357. Исупов К.Г. Космос русского самосознания: словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 396 с.
358. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: Культура, 1996. – 491 с.
359. Кожин В.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. Стб. 914–917.
360. Кравченко Э.Я. Внутренний монолог // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 39–40.
361. Краткий биографический словарь русского Зарубежья / ред. Р.И. Вильданова, В.Б. Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Париж; М.: YMCA-Press; Русский путь, 1997. – 448 с.

362. Лавлинский С.П. Читатель // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 294–297.

363. Левицкий Л.А. Мемуары // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1967. Стб. 759–762.

364. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940: В 3 т. Т. 3. Книги / [гл. ред. А.Н. Николюкин]. М.: РОССПЭН, 2000. – 639 с.

365. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М.: Совпадение, 2007. – 325 с.

366. Мотылева Т.Л. Русская литература // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1971. Стб. 439–506.

367. Наркевич А.Ю. Автобиография // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 1. М.: Сов. энцикл., 1962. Стб. 70–71.

368. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000. – 721 с.

369. Огурцов А.П., Тищенко П.Д. Тело // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 25–29.

370. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.

371. Песков А.М., Турбин В.Н. Исповедь // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981. Стб. 201.

372. Подорога В.А. Тело-без-органов // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 29.

373. Покровский Д.Л. Словарь церковных терминов. Sharon, Massachusetts: Izograph Studio, 2002. – 166 с.

374. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. – 751 с.

375. Православный церковный словарь библейских и христианских символов, терминов и понятий / [сост. В. Южин]. Ногинск: Российский Остеон-фонд, 2006. – 157 с.

376. Рачин Е.И. «Исповедь» // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000. С. 166.

377. Романова Г.И. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 15–17.

378. Савинков С.В. Дневниковая форма // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 61–62.

379. Савинков С.В. Мемуаристика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 118–119.

380. Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНВЕС», 2003. – 704 с.

381. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух томах. Т. 1: А–О / отв. ред. А.Ф. Кофман; редколл.: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, 2023. – 904 с.

382. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух томах. Т. 2: П–Я / отв. ред. А.Ф. Кофман; редколл.: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, 2023. – 960 с.

383. Сорникова М.Я. Автобиографическая проза // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 10.

384. Столяров А.А., Неретина С.С. «Исповедь» // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2 / под ред. В.С. Степина и др. М.: Мысль, 2000. С. 166–168.

385. Терентьева П.В. Покаянные стихи // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 57. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2020. С. 54–55.
386. Тимофеев Л.И. Лирика // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1967. Стб. 208–213.
387. Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 27. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 624–634.
388. Троицкий Ю.Л. Эго-история // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон, 2014. С. 541–543.
389. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: «Аделант», 2014. – 799 с.
390. Христианство: Словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. М.: Республика, 1994. – 559 с.
391. Чернец Л.В. Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1205–1206.
392. Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. Стб. 707–708.
393. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. М.: Прозерпина: ТОО «Школа», 1994. – 398 с.
394. Шапошников А.К. Этимологический словарь современного русского языка. Т. 1. М.: ФЛИНТА, 2019. – 584 с.
395. Якушева Г.В. Мемуары // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 524–525.
396. Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: Librairie Larousse, 1938. – 824 p.
397. Klein E. A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Amsterdam; London; New York: Elsevier Publishing company, 1966. – 1776 p.

398. Pfeifer W. Beichte. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1993. [elektronischer Zugang]: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Beichte> (abgerufen am 13.02.2025).

Учебники и учебные пособия

399. Агеносов В.В. Литература russкого зарубежья (1918–1996): учебное пособие для студентов. М.: Терра спорт, 1998. – 540 с.

400. Ванюков А.И. Литература русского зарубежья. Из истории русской литературы XX века. Саратов: СГУ, 1999. – 70 с.

401. Введение в литературоведение: учебник для вузов: В 2 т. Т. 1 / под ред. Чернец Л.В. М.: Юрайт, 2024. – 393 с.

402. Введение в литературоведение: учебник для вузов: В 2 т. Т. 2 / под ред. Чернец Л.В. М.: Юрайт, 2024. – 388 с.

403. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учебник для вузов / под ред. Толмачёва В.М. М.: Юрайт, 2024. – 811 с.

404. Зарубежная литература XX века: учебник для вузов / под ред. В.М. Толмачёва. М.: Юрайт, 2024. – 722 с.

405. Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 368 с.

406. Михайлов О.Н. Литература русского Зарубежья. М.: Просвещение, 1995. – 432 с.

407. Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

408. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 445 с.

409. Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Академия, 2011. – 256 с.

410. Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. – 509 с.

411. Теория литературы: В 2 т. Т. 2. Историческая поэтика / под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. – 368 с.

412. Троицкий Ю.Л. История для делового человека. Пособие для студентов. Жуковский: МИМ ЛИНК, 2001. – 119 с.
413. Тюпа В.И. Теория литературы. Учебник. М.: РГГУ, 2024. – 254 с.
414. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Академия, 2013. – 432 с.
415. Хализев В.Е., Холиков А.А., Никандрова О.В. Русское академическое литературоведение: история и методология (1900–1960-е годы): учебное пособие. М., СПб.: Нестор-История, 2017. – 175 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Избранные литературные тексты, в названии которых содержится слово «исповедь» или его синонимы (признание, покаяние)

1. Алмазов Б.Н. Исповедь дамы: стихотворение. М.: тип. А.В. Кудрявцевой, 1876. – 38 с.
2. Андреев А. Исповедь моего поколения. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1970. – 815 с.
3. Андреев Л.Н. Исповедь умирающего // Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах. Т. 1. М.: Наука, 2007. С. 251–255.
4. Ахтанов Т. Исповедь степи / пер. с каз. Е. Герасимова // Ахтанов Т. Исповедь степи. Повести и рассказы. М.: Советский писатель, 1966. С. 7–100.
5. Байрамукова Х.Б. Исповедь: Стихи / пер. с карачаев. М.: Советский писатель, 1965. – 106 с.
6. Бакалейник П.П. Исповедь миллионера // Бакалейник П.П. Исповедь миллионера: Рассказы и стихи. СПб.: тип. Дома призрения малолетних бедных, 1902. С. 5–58.
7. Бакунин М.А. Исповедь. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 253 с.
8. Белый А. Каменная исповедь // Белый А. Каменная исповедь: критика. М.: RUGRAM, 2018. С. 15–32.
9. Бл. Августин. Исповедь / в пер. М.Е. Сергеенко. СПб.: Наука, 2013. – 371 с.
10. Блок А.А. Исповедь язычника // Блок А.А. Исповедь язычника. Поэты в стихах и прозе. М.: Книговек, 2020. С. 417–427.
11. Бондаренко М. Веселая исповедь Кожуркина. Орел: тип. Коллект. Печатников, 1927. – 16 с.
12. Брэме М.И. Исповедь девушки / пер. с нем. С.И. Цедербаум. М.: Недра, 1927. – 192 с.
13. Вассерман Я. Исповедь офицера / пер. с нем. Р. Марковича. СПб.: Хронос, 1911. – 32 с.

14. Верлен П. Исповедь / пер. с фр. М. Квятковской и др. СПб.: Азбука-классика, 2009. – 476 с.
15. Вяземский П.А. Моя исповедь // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 2: 1827–1851. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1879. С. 85–111.
16. Гашек Я. Исповедь старого холостяка: сборник рассказов // Гашек Я. Исповедь старого холостяка. Рига: Книга для всех, 1928. С. 5–36.
17. Гильомен Э. Исповедь простого человека / пер. с фр. Александры Чеботаревской. СПб.: Дело, 1906. – 224 с.
18. Г-Зе. Исповедь студента. Кутаис: электропеч. И.Д. Киладзе, 1908. – 40 с.
19. Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. Литературно-критические и публицистические статьи и работы. М.: Художественная литература, 1978. С. 420–454.
20. Голен Г. Тайная исповедь / пер. А. и Л. Поляк. Л.: Госиздат, 1927. – 284 с.
21. Горький М. Исповедь // Горький М. Полное собрание сочинений: Художественные произведения в 25 томах. Т. 9. М.: Наука, 1971. С. 217–390.
22. Грибачев Н.М. Исповеди в пути. М.: Советский писатель, 1970. – 152 с.
23. Гроссман Л.П. Исповедь одного еврея. М.: Деконт+, Подкова, 1999. – 192 с.
24. Дрожжин С.Д. Исповедь матери. М., Л.: Государственное издательство, 1928. – 26 с.
25. Дюма-сын А. Исповедь преступника / пер. с фр. М. Сушарник. М.: ИМА-Пресс, 1992. С. 177–274.
26. Захер-Мазох В. Исповедь моей жизни / пер. с нем. М.А. Потапенко. СПб: Современник, 1908. – 444 с.
27. Золя Э. Исповедь Клода / пер. с фр. Н. Надеждиной // Золя Э. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 1. Из сборника «Сказки Нинон»: Исповедь Клода; Завет умершей; Тереза Ракен / под общ. ред. И. Анисимова. М.: Художественная литература, 1960. С. 105–254.

28. Зощенко М. Исповедь // Зощенко М. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. Рассказы 1920-годов, избранные рассказы 1930–1940-х годов. М.: Русслит, 1993. С. 88–90.
29. Зудерман Г. Исповедь друга дома / пер. с нем. кн. К-вой // Зудерман Г. Исповедь друга дома и другие рассказы. СПб.: изд. Ю.К. Гаупта, 1910. С. 3–12.
30. Екатерина II – Г.А. Потемкину: Чистосердечная исповедь. [21 февраля 1774] // Екатерина II и Г.А. Потемкин: Личная переписка 1769–1791. М.: Наука, 1997. С. 9–10.
31. Ернефельт А. Мое пробуждение: (Исповедь) / пер. с фин. Е.К. Ернефельт. М.: Общество истинной свободы в память Л.Н. Толстого и труд. община-коммуна «Трезвая жизнь», 1921. – 128 с.
32. Есенин С.А. Исповедь хулигана // Есенин С.А. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: Наука; Голос, 1997. С. 85–88.
33. Жумабаев Г. Исповедь: Стихи, баллады, поэмы / пер. с каз. А. Николаева. Алма-Ата: Жазушы, 1972. – 88 с.
34. Звягинцева В.К. Исповедь: стихи. М.: Сов. писатель, 1967. – 99 с.
35. Зиновьев А.А. Русская судьба, исповедь отщепенца. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 1999. – 505 с.
36. Иергенсен И. Мой путь: Исповедь / с дат. М.: книгоизд «Зеленая палочка», 1914. – 175 с.
37. Исповедь баритона. Т. 1. М.: тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1901. – 328 с.
38. Исповедь католической монахини (Дневник) / пер. с англ. К. Буновой. СПб.: тип. Н.Л. Ныркина, 1910. – 111 с.
39. Исповедь старца / пер. с фр. СПб.: тип. А.Е. Колпинского, 1902. – 16 с.
40. Карамзин Н.М. Моя исповедь // Карамзин Н.М. Избранные сочинения в 2 томах. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1964. С. 729–739.
41. Кельсиев В.И. Исповедь // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 41–42, кн. 2. С. 265–470.

42. Кемп Г. Исповедь американца / пер. с англ. М.Г. Волосова. Ленинград: Гос. изд-во, 1926. – 315 с.
43. Ларский Л.С. Исповедь в больнице. М.: изд-во ЦК МОПР СССР, 1930 (тип. изд-ва «Дер эмес»), 1930. – 32 с.
44. Левенбук С.И. Исповедь перед казнью: Страничка пережитого (Из дневника). Одесса: тип. «Труд», 1911. – 32 с.
45. Леднев А.Ф. Исповедь солдата. Куйбышев: Куйбышевское кн. изд-во, 1968. – 175 с.
46. Лермонтов М.Ю. Исповедь // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. I. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 186.
47. Лермонтов М.Ю. Исповедь // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Т. II. Поэмы и повести в стихах. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 128–134.
48. Лившиц В.А. Исповедь манекена. М.: Правда, 1961. – 64 с.
49. Лифшиц Г.Г. Исповедь преступника: юмористический рассказ из жизни петерб. евреев. СПб.: тип. А.Г. Сыркина, 1881. – 68 с.
50. Линев Д.А. Исповедь преступника: уголовный роман. М.: изд. В.Ф. Лаврова, 1881. – 261 с.
51. Львов Т.Н. Исповедь несчастного обиженного. М.: типо-лит. «Рус. т-во печ. и изд. дела», 1902. – 30 с.
52. Лямцев М. Исповедь дезертира. Харків: Український робітник, 1931. – 30 с.
53. Макарова О.В. Исповедь короля. Рига: Лиесма, 1973. – 326 с.
54. Мамин-Сибиряк Д.Н. Исповедь. СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1897. – 16 с.
55. Манн Т. Исповедь каторжника. Детство преступника / пер. Т.А. Жирмунской. Ленинград: Прибой, 1927. – 91 с.

56. Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля / пер. с нем. Н. Ман // Манн Т. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 267–658.

57. Мирбо О. Исповедь Жибори / пер. с фр. В.О. Шмидт // Мирбо О. Полное собрание сочинений. Т. 10. Рассказы. М.: В.М. Саблин, 1911. С. 65–80.

58. Мирошниченко Н. Исповедь усопшего монаха // Мирошниченко Н. Исповедь усопшего монаха: сборник рассказов и повестей. М.: Советская Россия, 1970. С. 107–175.

59. Мисима Ю. Исповедь маски / пер. с яп. Г. Чхартишвили. СПб.: Азбука, 2016. – 253 с.

60. Михайлов-Стоян К.И. Исповедь тенора. Т. 1-2. М.: тип. А.Г. Кольчугина, 1896. – 427 с.

61. Мопассан Г. де Исповедь / пер. с фр. В. Мозалевского // Мопассан Г. де Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 4 / под ред. Ю.И. Данилина. М.: Правда, 1958. 411–416.

62. Мопассан Г. де Исповедь / пер. с фр. Г.А. Рачинского // Мопассан Г. де Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 5 / под ред. Ю.И. Данилина. М.: Правда, 1958. 453–460.

63. Мопассан Г. де Исповедь / пер. с фр. К. Заржецкого // Мопассан Г. де Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 7 / под ред. Ю.И. Данилина. М.: Правда, 1958. С. 435–441.

64. Мопассан Г. де Исповедь женщины / пер. с фр. Н. Гарвея // Мопассан Г. де Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 10 / под ред. Ю.И. Данилина. М.: Правда, 1958. С. 53–58.

65. Мопассан Г. де Исповедь Теодюля Сабо / пер. с фр. Г.С. Еременко // Мопассан Г. де Полное собрание сочинений в 12 томах. Т. 5 / под ред. Ю.И. Данилина. М.: Правда, 1958. С. 467–475.

66. Муратов И.Л. Исповедь на вершине. М.: Советский писатель, 1973. – 248 с.

67. Мюссе А. Исповедь сына века / пер. с фр. Д. Лившиц и К. Ксаниной. М.: Гослитиздат, 1958. – 271 с.
68. Немирович-Данченко В.И. Исповедь женщины. М.: изд. книжн. склада Д.П. Ефимова; типо-лит. Владимир Чичерин, 1900. – 321 с.
69. Ньюто И. Исповедь итальянца / пер. с итал. Л.А. Вершинина и др. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1960. – 455 с.
70. Ньюто И. Исповедь итальянца / пер. с итал. Л.А. Вершинина и др. Т. 2. М.: Госполитиздат, 1960. – 479 с.
71. Огарев Н.П. Моя исповедь // Огарев Н.П. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. Поэмы. Проза. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1956. С. 329–425.
72. Орлов А.А. Моя жизнь, или Исповедь: Московские происшествия А. Орлова. Ч. 1–2. М.: Губ. тип., 1832. – 124 с.
73. Осаму Д. Исповедь «неполноценного» человека / пер. с яп. В.В. Скальника. СПб.: Гиперион, 2024. – 160 с.
74. Плетнев А.П. Исповедь террориста: (Повесть из времен Александра II). СПб.: За право и правду, 1906. – 63 с.
75. Полинский С.А. Исповедь. Луцк: тип. М.Л. Гройса, 1901. – 43 с.
76. Поповский А.Д. Исповедь // Поповский А.Д. Обида. Исповедь. Пути и дороги к сердцу. М.: Сов. писатель, 1974. С. 155–290.
77. Прево М. Исповедь преступной матери / пер. с фр. А.А. Френа. Одесса: изд. М.С. Козмана, 1903. – 24 с.
78. Примаков И.Я. Исповедь экспроприатора. Тифлис: скоропеч. «Братство», 1908. – 43 с.
79. Прокопович В. Исповедь, но уже не предсмертная: Современная грустная повесть. СПб.: тип. И. Тиблена и комп. (Н. Неклюдова), 1867. – 24 с.
80. Ринг Ф. Исповедь / пер. с нем. М. Артеменко и Ю. Сазонова. Москва: Воениздат, 1971. – 382 с.
81. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / в пер. Д.А. Горбова и М.Н. Розанова // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1961. – 727 с.

82. Рылеев К.Ф. Исповедь Наливайки // Рылеев К.Ф. Полное собрание сочинений. Л.: Советский писатель, 1971. С. 232–234.
83. Рябушинский Н.П. (Шинский Н.) Исповедь. М.: журн. «Золотое руно», 1906. 146 с.
84. Санд Ж. Исповедь молодой девушки / пер. с фр. Б. Томашевского и Э. Линецкой // Собрание сочинений в 15 томах. Т. 13. Исповедь молодой девушки. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1997. С. 7–356.
85. Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту⁹²⁵ / Пер. со шв. Л.З. Лунгиной // Стриндберг А. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. С. 5–200.
86. Сутырин Н. Исповедь старого колдуна. Ростов-на-Дону; Краснодар: Буревестник, 1925. – 18 с.
87. Терновский Н.М. Исповедь старого судебного следователя: Житомир: типо-лит. М. Дененмана, 1901. – 78 с.
88. Тертуллиан. О покаянии // Тертуллиан. Избранные сочинения / общ. ред. А.А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 307–320.
89. Тобольский И.Г. Исповедь: Публицист. поэма. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1970. – 32 с.
90. Толстой А.К. Письмо к А. Губернатису (Литературная исповедь) [20 февраля 1874 г.] / пер. с фр. Н.Я. Рыковой // Толстой А.К. Полное собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. Драматические произведения. Избранные письма. М.: Правда, 1969. С. 390–396.
91. Толстой Л.Н. Исповедь // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 23. Произведения 1879–1884 гг. М.: Художественная литература, 1957. С. 1–59.
92. Томас де Квинси. Исповедь англичанина / в пер. С.Л. Сухарева. СПб.: Пальмира, 2018. – 317 с.

⁹²⁵ В другом переводе «Исповедь глупца». См.: Стриндберг А. Исповедь глупца / пер. со шв. В. Рудиной. М.: Рипол-Классик, 2021. 288 с.

93. Турков Е. Духовная грамота вкратце, и исповеди // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Т. 51. С. 345–356.
94. Уайлд О. *De profundis*. Тюремная исповедь / пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 224 с.
95. Хейн Е.Л. Исповедь мужчины: психологический рассказ. Кириллов: тип. Д.И. Масленникова, 1913. – 18 с.
96. Цессарский А.В. Исповедь. М.: Детская литература, 1967. – 78 с.
97. Шанский Н. Исповедь // Шанский Н. Исповедь; Так должно было быть; Безумие. СПб.: тип. И. Флейтмана, 1912. С. 5–15.
98. Шкляревский А.А. Исповедь ссыльного. СПб.: изд. кн. В.В. Оболенского, 1877. – 162 с.
99. Чивилихин А.Т. Исповедь пристрастий: Стихи и поэмы. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1973. – 96 с.
100. Цой С.Х. Исповедь беглеца. Рассказы // Цой С.Х. Исповедь беглеца / пер. с кор. Хван Юн Дюн. М.: Художественная литература, 1960. С. 17–25.
101. Фонвизин Д.И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д.И. Собрание сочинений в 2 томах. Т. 2. Проза. М.; Л.: Худож. литература, 1959. С. 81–108.
102. Элиот Д. Исповедь Джэнет. СПб: тип. К. Вульфа, 1860. – 166 с.
103. Ярмонкин В.В. Исповедь души (Этюды из жизни молодого человека). СПб.: тип. И.И. Шмидта, 1879. – 92 с.